BRAVO!

AGOSTO 2001 - ANO 4 - Nº 47 - R$ 8,00 www.brav

ISSN 1414-980X

TELEVISÃO
FICÇÃO CIENTÍFICA: A VERDADE DA VIDA COMO ELA NÃO É

LIVROS
A MISSÃO CIVILIZATÓRIA DE HENRY JAMES

MÚSICA
BEETHOVEN ENTRE OS METAFÍSICOS E OS ROMÂNTICOS

CINEMA
A INTIMIDADE DE PATRICE CHÉREAU

O país surreal

O Rio recebe uma grande mostra do Surrealismo, o movimento que superou fronteiras e é revalorizado em todo o mundo

Capa: *Sem Título*, de Joseph Cornell, que integra a exposição *Surrealismo*. Nesta pág. e na pág. 6, bastidor do Balé Kirov fotografado por Bruno Veiga

MÚSICA

ARTES PLÁSTICAS

CINEMA

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DA CAPA: DIVULGAÇÃO/ILUSTRAÇÃO ODILON MORAES/ILUSTRAÇÃO RONALDO CASTRO/AFP

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

LIVROS

TELEVISÃO

TEATRO E DANÇA

SEÇÕES

BRAVOGRAMA
O melhor da cultura em agosto: espetáculos, livros, música, exposições, programação de TV e filmes em destaque nesta edição
NÃO PERCA
INVISTA
FIQUE DE OLHO
Picasso a Barceló, exposição na Pinacoteca, em São Paulo, pág. 60
Balé Kirov, dança, temporada em oito capitais do país, pág. 122
Barroco!, ciclo de ópera, no Rio, pág. 45
Ficção científica na TV, pág. 108
Let There Be Love, CD de John Pizzarelli, pág. 40
Um General na Biblioteca, livro de Italo Calvino, pág. 98
Voragem, romance de Junichiro Tanizaki, pág. 104
Hespèrion XXI e Il Giardino Armonico, concertos, no Rio e em São Paulo, pág. 45
Lições das Trevas, documentário de Werner Herzog, pág. 120
Entrevista com Patrice Chéreau, diretor do filme *Intimidade*, pág. 74
A Hora do Show, filme de Spike Lee, pág. 89
49ª Bienal de Veneza, exposição, pág. 70
Nervos de Deus, teatro, em São Paulo, pág. 135
Geração 90 – Manuscritos de Computador, coletânea de contos, pág. 105
A Vida Privada e Outras Histórias, livro de Henry James, pág. 92
Henry James
Anita Malfatti, exposição na Faap, em São Paulo, pág. 66
Zubin Mehta e Filarmônica de Israel, no Rio e em São Paulo, pág. 48
Copacabana, filme de Carla Camurati, pág. 90
Orlando "Cachaito" Lopes, CD, pág. 47
Como Dizia o Poeta – Vinicius de Moraes, caixa com 27 CDs, pág. 34
vinicius de moraes
Um Trem Chamado Desejo, peça de Luís Alberto Abreu, pág. 128
Ecosystem, *rave* no Amazonas, pág. 46
Vassah – A Dama de Ferro, peça de Máximo Górki, em São Paulo, pág. 134
Beethoven por Claudio Abbado e Daniel Barenboim, pág. 28
Programas literários na televisão, pág. 114
O Bandido Que Sabia Latim, biografia de Paulo Leminski, pág. 102
Coreografia de Pina Bausch sobre o Brasil, São Paulo, pág. 132
Memórias Póstumas, filme de André Klotzel, pág. 82
Constelação e Novas Direções, exposições no MAM, no Rio, pág. 73
Surrealismo, exposição no CCBB, no Rio, pág. 52
A Inspiração, documentário sobre a geração beat, pág. 119
La Traviata, ópera, em São Paulo, pág. 48
Festival de Cinema de Gramado, pág. 86
FOTOS DIVULGAÇÃO / ANGELO R. TURETTA/CIA DAS LETRAS / CRISTINA JASPARS / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / EVELYN HOFER/ DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / VALÉRIA SIMÕES/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Incluir a TV entre os temas de análise foi uma decisão coerente. Ela é onipresente, (de)formando opiniões e modos de ver o mundo.

Gessé de Souza Silva
Salvador, BA

Senhora Diretora,

Televisão

Muito interessante a abordagem da edição de julho (**BRAVO!** nº 46), mas vale lembrar que não há por que exorcizar a televisão. Ainda há coisas boas na TV aberta. Está certo que são exceções, mas é um sinal de que nem tudo está perdido.

Necilda de Souza
via e-mail

Sobre o ensaio *A Barbárie como Norma*, de Fernando de Barros e Silva, só há um caminho mesmo: a educação. E este tema também daria um ótimo ensaio, pois a educação no Brasil reflete ou é refletida na TV brasileira.

Marcio Ramirez D'Avila
Ilhabela, SP

Tem razão Fernando de Barros e Silva, o nível da programação está muito ruim. Mesmo na TV a cabo há programações na mesma linha da TV aberta. Muita coisa precisa ser feita. Rediscutir os índices de audiência seria uma delas. Ao que parece, só se leva em conta a audiência aferida em São Paulo. E como ficam as outras capitais e regiões do país?

Felipe Estabile Moraes
via e-mail

Num texto muito bem escrito, Fernando de Barros e Silva apedreja "vacas sagradas" e cumpre o papel de levantar o debate sobre a TV. Acho, porém, que do mesmo jeito que existe um ideal positivo, existe também um "ideal negativo", e ambos são meramente imaginários, "ilustrativos". Para efeitos de argumentação são muito úteis, mas na realidade... Não levemos Barros e Silva tão a sério, embora ele seja extremamente sério.

Henrique Milen
via e-mail

Apocalypse Now

O Horror, Versão Final (**BRAVO!** nº 46, edição de julho de 2001) é uma bela matéria sobre, como todos já disseram, o que foi um dos maiores filmes do século. Só queria atentar para o fato de que existe uma outra versão, *Apocalypse Now Director's Cut*, a qual vinha sendo apresentada no canal Cinemax da Directv.

Samuel Lemos
via e-mail

No texto *Códigos Desconhecidos*, Almir de Freitas consegue, com rara habilidade, nos levar ao mundo de Ford Coppola em *Apocalypse Now* que, além de ser um épico, nos conduz a uma reflexão sobre a própria condição humana, frente aos nossos instintos mais primários e, por isso, mais autênticos.

José Carlos Dias
via e-mail

Artes plásticas

Foi com um misto de satisfação e tristeza que li a crítica sobre a *Bienal 50 Anos — Uma Homenagem a Ciccillo Matarazzo (Sobre uma Sinistra Homenagem*, **BRAVO!** nº 46, edição de julho). Estive em São Paulo com um grupo de alunos da Escola de Arquitetura e Urbanismo da PUC-MG e me encontrei diante de tudo aquilo que havia combatido, no meu curso de História da Arte, durante todo o semestre letivo: falta de reflexão, improvisação, gratuidade, irresponsabilidade, etc. Após a visita e a leitura, voltou-me à lembrança uma reflexão de Giordano Bruno (pela voz de Gian Maria Volonté), de que não é possível reformar o poder por meio do próprio poder, ou de que não se pode esperar que o poder reforme a si mesmo — uma ingenuidade fatal. A crítica de **BRAVO!** apontou a pobreza e a irresponsabilidade da "mostra". O núcleo histórico (não creio que possa ser chamado assim, mas é assim que o denominaram) é vergonhoso, seu impacto é o oposto do que realmente significaram as bienais até hoje; o espaço da "arte contemporânea", resguardadas algumas instalações, não cumpre a função a que se propôs, todavia expressa com clareza inquestionável a desorientação em que nos encontramos. Percorrendo-a, somos capazes de nos vermos com a transparência de um cristal.

Mônica Eustáquio Fonseca
Belo Horizonte, MG

Fiquei impressionado com a crítica de Tadeu Chiarelli por ter questionado o que sobrou das bienais. Na minha opinião, infelizmente resta em grande parte um amontoado de lixo sem nenhum valor. Tenho a impressão de que fala-se muito a respeito de arte e de estética, mas produz-se muito pouca coisa. As obras exibidas não passam de exercícios fúteis de materialização de idéia, quando o que interessa é como os elementos plásticos são manipulados. Para mim, a boa forma é o maior desafio que um artista pode ter. O tema ou conceito é secundário, provando que aquela arte pasteurizada pode ser convincente aos olhos dos ignorantes, mas não é capaz de enganar os que sabem ver. Sabemos que não existe instalação, nem pintura, nem cinema e muito menos escultura sem a luz. Os problemas de iluminação notados por seus olhos parecem mais o resultado da pobreza de pensamento daqueles que arranjam, digo, amontoam as obras em um corredor e desconhecem o que é compor.

Rogério Biondi
via e-mail

Literatura

Ocupar a capa de **BRAVO!** (*Na Trilha de Todos Os Sertões*, nº 45, edição de junho) com a reedição das obras de José Lins do Rego e Guimarães Rosa é necessário. Mas se a obra de Lins finalmente volta a ser reeditada com as gravuras que não aparecem desde a extinta coleção Sagarana da Livraria José Olympio, a obra de Rosa continua sofrendo o mesmo vilipêndio, e isso também desde a extinção dessa coleção: todas as reedições promovidas pela Nova Fronteira (com todo o respeito a essa boa editora) não têm posto as gravuras de Poty, gravuras que Guimarães muitas vezes encomendava antes de escrever as histórias. Mas o pior são as edições de *Grande Sertão: Veredas*, especificamente. Sabemos que o sertão lá descrito não é o sertão verdadeiro, é inventado, tão inventado quanto a Terra Média do grande prosador inglês J. R. R. Tolkien. Para tal, as edições antigas incluíam um mapa, desenhado por Poty (muito semelhante, aliás, aos mapas desenhados por Tolkien para o seu *O Senhor dos Anéis* e que, sabe-se, é imprescindível para sua compreensão). Pois as últimas três ou quatro reedições de *Grande Sertão: Veredas* não incluem o mapa desenhado por Poty, o que dificulta a leitura do livro que é "O Senhor dos Anéis" da língua portuguesa.

Lucas Jerzy
via e-mail

Considero lamentável a abordagem feita por Hugo Estenssoro sobre o livro *O Mesmo Mar*, de Amós Oz (*Mar sem Vida*, **BRAVO!** nº 45, junho de 2001). Fazer uma crítica não é "lavar roupa suja" nem mesmo lugar para ajustar "questões pessoais não resolvidas". Seu objeto é a literatura e suas singularidades, seja no campo da subjetividade individual ou coletiva. Posições como estas: "a crítica literária é uma ocupação lamentável, que deve ser praticada por razões rigorosamente pecuniárias ou de insopitável vaidade..."; "um livro é o fruto de longos trabalhos... falar mal de um deles é tão estéril quanto inútil", só nos levam ao descrédito desse "profissional".

Ada Morgenstern
via e-mail

Li um texto de Reinaldo Azevedo sobre o centenário de Murilo Mendes (*Cem Anos no Azul do Caos*, **BRAVO!** nº 44, maio de 2001) em que ele diz o seguinte: "Sua obra mergulhou na escuridão que se abateu sobre as letras brasileiras com a impostura concretista, que tomou conta do jornalismo cultural e se aboletou na crítica universitária". Parece-me que nesse comentário há, ao que se vê, uma incompreensão que, aliás, vem se generalizando nos últimos tempos, de certa corrente cultural, que quer ver no Concretismo uma espécie de diabolismo das artes em geral, quando foi algo que tentou abrir caminhos noutra direção, saindo da mesmice de sempre no cenário artístico nacional. O recado do Concretismo não terminou ainda.

Hamilton Alves
via e-mail

Música

Fiquei satisfeito com o artigo, que celebra o 70º aniversário do pianista Alfred Brendel (*As Sonatas de Adeus*, **BRAVO!** nº 44, maio de 2001), cuja autoridade na interpretação dos clássicos vienenses é sem paralelo nos dias de hoje. Somente gostaria de apontar algo que é, a meu ver, um erro de informação histórica. Diz-se que Schubert "não transpôs o limiar da linguagem clássica (...) tampouco deixou descendência artística imediata". Mais além, lemos que "sua influência se fez sentir quase um século mais tarde" na obra de Mahler. Na minha opinião, nenhuma das afirmações é totalmente correta, a menos que o autor esteja se referindo exclusivamente às sonatas para piano, e ainda assim acho arriscada uma afirmação tão categórica. Certamente as sonatas de Schubert não se tornaram tão conhecidas, até meados do século 20, quanto o grosso de sua produção. Entretanto, Schubert estabeleceu o ciclo de canções, com *Winterreise* e *A Bela Moleira*, como um gênero arquetipicamente romântico. Schumann foi o primeiro a reconhecer esse fato nos seus ciclos de canções. Ele conhecia a fundo a obra de Schubert e sua *Primeira Sinfonia* é modelada na *Nona* daquele compositor. Liszt transcreveu cerca de 60 canções de Schubert para piano solo, chegou a planejar uma biografia do compositor e fez um arranjo para piano e orquestra da fantasia *Wanderer* pouco antes de finalizar sua *Sonata em Si Menor*. Essas obras têm o processo de unificação temática como elemento comum. A música de câmara de Brahms também deve muito à de Schubert, para não falar em similaridades na sua música sacra coral. O exemplo mais drástico talvez seja o das sinfonias de Bruckner, que certamente não seriam o que são não fosse o modelo provido pelas *Quarta* e *Nona* sinfonias de Schubert. Wolf, Grieg e Dvorák tampouco saíram ilesos da magia schubertiana. Ou seja, entre Schubert e Mahler há duas gerações de compositores que foram por ele influenciados. A afinidade de Mahler com a era pós-moderna tem levado a crítica a tomá-lo sempre como o resumo de uma época, o recipiente único do peso da tradição novecentista, afirmação no mínimo discutível...

Fabio Zanon
Londres, Inglaterra

Resposta de Dante Pignatari:

Em se tratando de Schubert, é preciso separar as canções da obra instrumental. Schubert praticamente criou o gênero, e nenhum compositor que tenha se dedicado ao Lied escapou de sua influência. Já a grandeza de sua produção instrumental foi de fato reconhecida tardiamente pelos românticos. Mas, então, a linguagem evoluíra demasiado para que uma influência sobre a criação das gerações posteriores fosse possível.

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de* **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

GRITOS DE BRAVO!

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (*vera@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*). *Editores:* Almir de Freitas (*almir@davila.com.br*), Mauro Trindade (*Rio de Janeiro: mauro@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*), Regina Porto (*porto@davila.com.br*). *Repórter:* Helio Ponciano (*helio@davila.com.br*)
Editores-contribuintes: Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Daniel Piza. *Revisão:* Denise Lotito, Eugênio Vinci de Moraes, Marcelo Joazeiro
Produção: Alessandra Bento de Moraes (*secretária*). *Suporte Técnico:* Leonardo R. Albuquerque (*leo@davila.com.br*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Editora:* Flávia Castanheira (*flavia@davila.com.br*)
Editora-assistente: Beth Slamek (*beth@davila.com.br*). *Colaboradores:* Artur Voltolini, Ricardo Pizzolli da Fonseca
Produção Gráfica: Wildi Celia Melhem (*chefe*), Suely Gabrielli (*suely@davila.com.br*)

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Coordenação de Produção: Regina Rossi Alvarez. *Pesquisa:* Valéria Mendonça (*coordenadora*), Fernanda Rocha

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Conteúdo: Gisele Kato. *Webmaster:* André Pereira (*webmaster@davila.com.br*)
Webdesigners: Luiz Fernando Bueno Filho (*fernando@davila.com.br*), Herman Fuchs (*fux@davila.com.br*)

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Adriana Braga, Adriana Pavlova, André Pereira, Anna Maria Kieffer, Bruno Schultze, Bruno Veiga, Caco Galhardo, Carlos Rennó, Daniela Rocha (*Paris*), Dante Pignatari, Dmitri Ukhov (*Moscou*), Elisa Byington (*Roma*), Fernando Eichenberg (*Paris*), Gabriela Mellão, Gisele Kato, Henk Nieman, Irineu Franco Perpétuo, Jefferson Del Rios, João Marcos Coelho, José Castello, Jota J. de Moraes, Julio de Paula, Katia Canton, Lauro Machado Coelho, Luciano Trigo, Luís Augusto Fischer, Luiz Carlos Maciel, Luiz Fernando Ramos, Luiz Marques, Marici Salomão, Mauro Muszkat, Nelson Hoineff, Nirlando Beirão, Norbert Servos (*Berlim*), Odete Lara, Odilon Moraes, Patrícia Palumbo, Paulo Alzugaray, Pedro Köhler, Pepe Escobar, Ramiro Zwetsch, Rodolfo Coelho de Souza, Ronaldo Castro, Sérgio Augusto de Andrade, Sérgio Augusto, Teixeira Coelho

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

DEPARTAMENTO COMERCIAL
Diretor Comercial: Alfred Bilyk (*bilyk@davila.com.br*)

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Executivos de Negócios: Carlos Salazar (*carlos@davila.com.br*), Luiz Carlos Rossi (*rossi@davila.com.br*), Mariana Peccinini (*mariana@davila.com.br*)
Coordenação de Publicidade: Sandra Oliveira e Silva (*sandra@davila.com.br*)

Representantes: Brasília — Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) — SCS — Edifício Baracat, cj. 1701/6 — CEP 70309-900 — Tel. 0++/61/321-0305 — Fax: 0++/61/323-5395 — e-mail: espacom@persocom.com.br / Paraná — Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. — r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 — Centro Cívico — CEP 80530-060 — Curitiba — Tel. 0++/41/232-3466 — Fax: 0++/41/232-0737 — e-mail: yahn@b.com.br / Rio de Janeiro — Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) — r. México, 31 — GR. 1404 — Centro — CEP: 20031-144 — Tel./Fax: 0++/21/533-3121 — Tel. 0++/21/524-2757 — triunvirato@openlink.com.br — Exterior: Japão — Nikkei International (mr. Hiroki Jimbo) — 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku — Tokyo — 101-0047 — Tel. 81 (03) 5259-2689 — Fax: 81 (03) 5259-2679 — e-mail: jimbo@catnet.ne.jp / Suíça — Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) — Rue Centrale 15 — CH-1003 — Lausanne — Switzerland — Tel. 0++/41/21/318-8261 — Fax: 0++/41/21/318-8266 — e-mail: hdemedina@publicitas.com

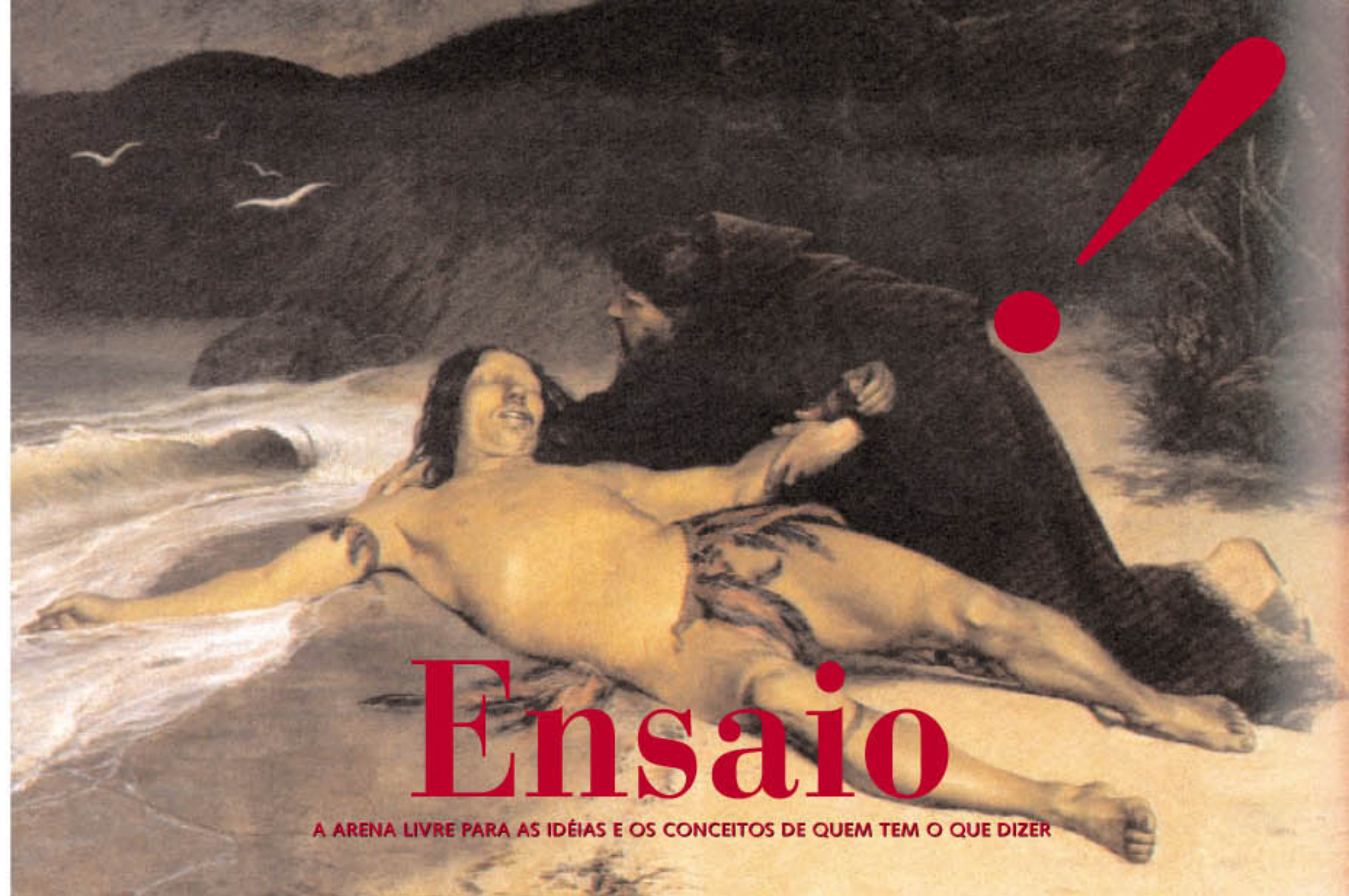
CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Renata Fernandes — Tel. (DDG): 0800-14-8090 ou 0800-90-8090 — Fax 0++/11/3046-4604

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
Diretora de Marketing: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*). *Eventos:* Dora de Sá Moreira Rocha Camargos (*dora@davila.com.br*)
Coordenação: Sandra Oliveira e Silva (*sandra@davila.com.br*). *Serviço de Atendimento ao Leitor:* Ciça Cordeiro (*sal@davila.com.br*)
Assessoria de Imprensa: Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Diretor: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*). *Gerente:* Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)
Contador: Wilson Tadeu Pinto (*wilson@davila.com.br*). *Assistentes:* Mary Mayumi Noguchi (*mnoguchi@davila.com.br*), Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 — 9º andar — Tel. 0++/11/3046-4600 — Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 3849-7202 (Redação) — Vila Olímpia — São Paulo, SP, CEP 04552-000 — E-mail: revbravo@davila.com.br — Home Page: **www.bravonline.com.br** — Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 — sala 924 — Tels. 0++/21/524-1004/524-1047 — Fax: 0++/21/220-1814 — CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá — MTB 676. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Fotolitos e impressão: Takano Editora Gráfica Ltda. — Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida**

Ensaio

A ARENA LIVRE PARA AS IDÉIAS E OS CONCEITOS DE QUEM TEM O QUE DIZER

O Último Tamoio, **1883, de Rodolfo Amoedo: nenhuma cultura pode ter como meta tornar-se ela mesma**

LUZES

O modelo e a imagem

Não há identidade brasileira no âmbito da pintura

Por Luiz Marques

Na época do Estado Novo não havia televisão. Se houvesse, sua programação oficial não diferiria, ideologicamente, da que nos é agora proposta pela anunciada emissora do Ministério da Cultura, "exclusivamente dedicada à cultura brasileira". Os impostos pagos pelos habitantes deste país, é de se supor, não lhes dão direito senão à cultura produzida em uma certa porção, e das mais remotas, do ecúmeno. Talvez nossos governantes, ecoando um velho consenso nacional-modernista, julguem que a cultura produzida neste país seja tão rica, tão "antropófaga", que prescinda das demais. Ou será que a julgam tão pobre, tão raquítica, que não sobreviveria sem a proteção do Estado? As duas posturas — ufanista e assistencialista —, embora aparentemente excludentes, completam-se reciprocamente num mesmo afã de "resgatar" a identidade brasileira. O verbo é tão apreciado por nossos intelectuais que, se Flaubert fosse vivo, introduziria em seu dicionário de lugares-comuns o verbete: "identidade brasileira — resgatar"...

Mais sutil que o episódio da televisão oficial tão comprometida com o "resgate" de nossa identidade, é o caso da história da pintura no Brasil, tal como a vê a maioria esmagadora de nossos críticos. Assim, decreta-se que já em seus primórdios coloniais, na inexpressibilíssima pintura do Brasil Colônia, gestava-se uma tradição barroca de matriz lusitana, autenticamente nossa ou protonacional, que a Missão Francesa de 1816 teria vindo desnaturar. Basta, para adentrar em cheio no absurdo, ler um texto de 1955 de um *maître à penser* local, como Mário Pedrosa (reeditado em 1998, com loas de verdade revelada), segundo o qual "os nobres davidianos (i.e., os pintores da Missão Francesa de 1816) vinham alterar o curso de nossa verdadeira tradição artística, que era barroca, via Lisboa". Esquecem Pedrosa e seus acólitos que a presença portuguesa na proto-história da Academia não é um vetor

de continuidade de um pretenso barroco colonial lusitano em pintura. E isto porque, de um lado, a pintura portuguesa, desde ao menos D. João 6º, oscilava entre os estilos de Giaquinto e de Masucci, vale dizer, convertera-se à estrita observância da cultura artística romana. E, de outro, porque o Brasil Colônia simplesmente não se dotara na arte da *pintura* de qualquer "verdadeira tradição artística", o que quer que por tal se entenda. Muito pelo contrário, é indubitável que a Missão Francesa, mesmo quando dirigida por portugueses, marca a passagem de uma simples artesania dependente em tudo da decoração arquitetônica – artesania cujo balanço contava raríssimos êxitos, e ainda assim graças exclusivamente ao miraculoso talento espontâneo de alguns escravos ou ex-escravos – para um primeiro despontar de práticas pictóricas tributárias do moderno sistema das artes.

Mas a agulha do "identitômetro" nacional dá mesmo um verdadeiro salto com a Semana de 22, geral e orgulhosamente considerada como uma verdadeira arrancada na criação de uma identidade brasileira. Os autores que subscreveriam uma tal tese seriam tantos que mais vale tomá-la pelo que se tornou: um lugar-comum. Ora, é preciso entender de uma vez por todas que por este caminho não se vai longe. Não há identidade brasileira no âmbito da pintura. Se houvesse, não se falaria dela. A noção de identidade brasileira – pueril, ressentida, unidimensionalizante, quando não fascistóide –, é certamente a mais perniciosa para a inteligência da cultura artística no país e mesmo da cultura *tout court*. Por um lado, ela reflete ironicamente um momento de efervescência nacionalista na Europa e, como tal, deve ser historizada, isto é, compreendida segundo o diapasão e as coordenadas de seu tempo. Por outro, entretanto, ela não deixa de ser uma categoria ainda hoje curiosamente operante na história e na crítica de arte do Modernismo (e mesmo da arte contemporânea). Diante disso, vale lembrar que a noção mesma de identidade, pertencente ao domínio da psicologia, nunca deixou de promover aberrações quando transplantada para o terreno da cultura. Deste transplante redundam com efeito impasses ou contradições facilmente identificáveis.

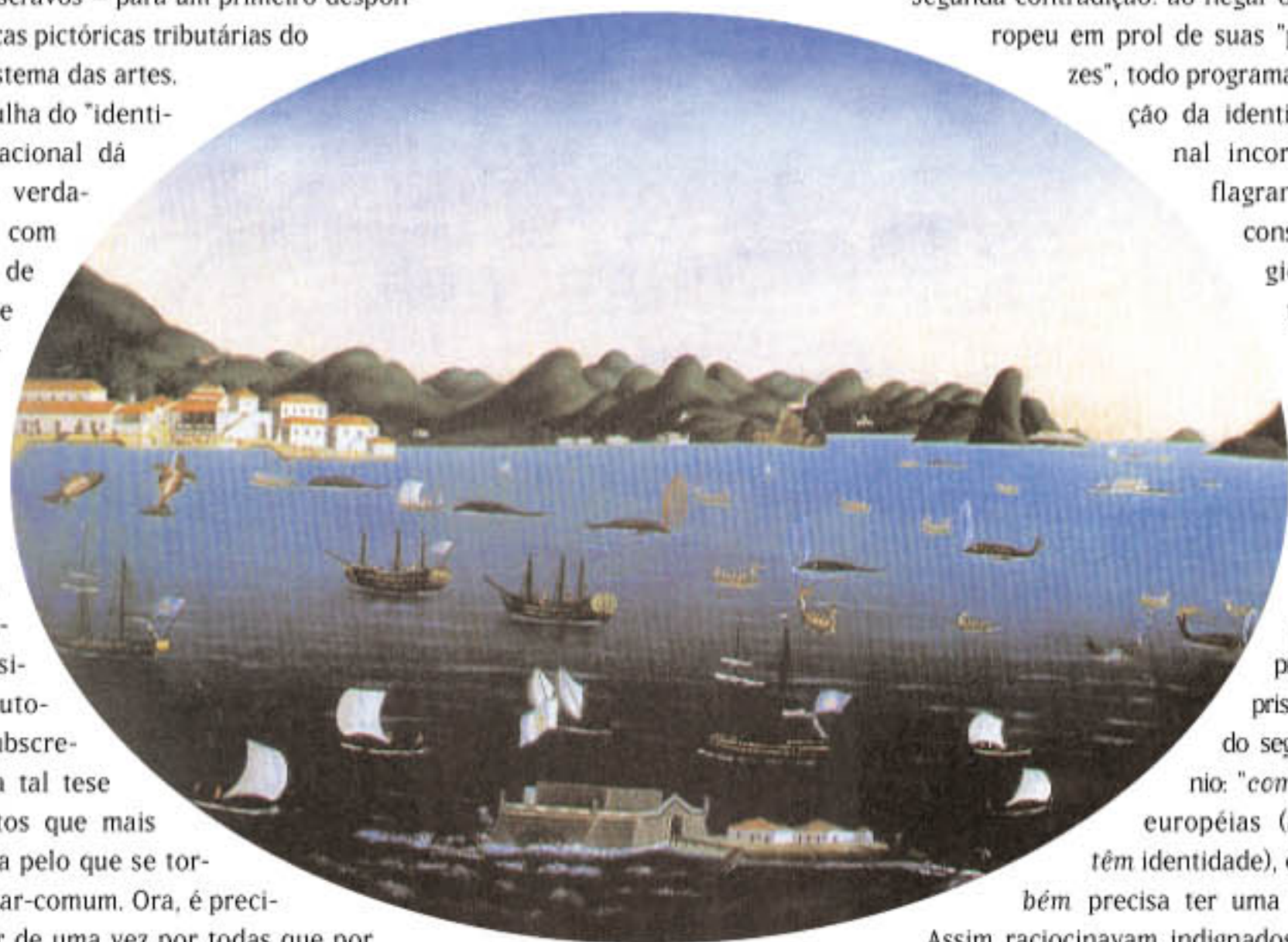
A Pesca da Baleia na Baía do Rio de Janeiro, **de Leandro Joaquim (1790): a defesa de uma "verdadeira tradição artística" no Brasil Colônia trai seu equívoco**

A primeira delas é que a identidade não pode ser uma meta, uma construção, pois ou é um *a priori* absolutamente objetivo, involuntário e inconsciente de si, ou não é, e não será jamais, identidade. Nenhuma cultura pode se dar por programa tornar-se ela mesma, tornar-se mais autêntica, pela simples razão que a autenticidade não é por definição um *constructo*. A identidade é um inevitável já dado, é um ponto de partida involuntário, não um ponto de chegada.

Segunda contradição: ao negar o modelo europeu em prol de suas "próprias raízes", todo programa de construção da identidade nacional incorre na mais flagrante das inconsistências lógicas: a contradição nos termos. Tal premissa de fato contradiz a si própria, isto é, toma por guia o modelo que pretende negar, prisioneira que é do seguinte raciocínio: "*como* as nações européias (as quais *já têm* identidade), o Brasil *também* precisa ter uma identidade". Assim raciocinavam indignados e esperançosos nossos nacional-modernistas. Assim raciocinam ainda, curiosamente, nossos historiadores do Modernismo em pintura. Para o desespero destes e daqueles, a idéia mesma de identidade nacional é um conceito europeu, provavelmente mesmo – e eis aqui o xis da questão – um fenômeno exclusivamente europeu, pois indissociável das múltiplas vias pelas quais o imenso legado urbano mediterrânico e os universos rurais nascidos das grandes invasões germânicas fundem-se, entre os séculos 14 e 19, nas grandes monarquias centralizadoras. Na Europa, a identidade nacional não é uma escolha, mas um destino, por vezes sinistro, que se herda do passado; na obstinada mente dos nossos intelectuais nacionalistas, passados e presentes, é ideologia que se projeta em um futuro redentor. O nacionalista brasileiro sempre foi e será, por definição, um milenarista. Desde 1888, entretanto, o crítico de arte Gonzaga-Duque se indagava se a inexistência de uma *Escola Brasileira* de pintura devia continuar no futuro, para responder lucidamente: "É de se presumir que sim" – dadas a heterogeneidade de seus elementos constitutivos, a conseqüente falta ingênita de identificação do indivíduo com sua comunidade e as condições adversas em que se desenvolvia o país.

Flaubert incluiria no seu dicionário de lugares-comuns: "identidade brasileira – resgatar"

Chegamos, assim sendo, a uma terceira aporia evidente: a identidade nacional como programa é uma denegação, pois sua reivindicação é *ipso facto* confissão de sua ausência. E quando esta reivindicação formula-se como negação do modelo europeu, as coisas pioram ainda mais. Pois a ninguém escapa que se afirmar como negação implica frisar a supremacia do modelo negado, de existência logicamente prévia e positiva. Assim, quanto mais se tentou e se tenta afirmar a identidade nacional, mais fortemente se reafirmou e se reafirmará sua inexistência.

Ora, o propósito destas linhas é se indagar se, bem ao contrário das premissas ideológicas de autenticidade, originalidade e identidade, o âmago de uma genuína cultura modernista não seria na realidade, no Brasil *como* na Europa, exatamente a intensificação do princípio da imitação. Manet imita Giorgione, Tiziano, Velázquez e Goya e é exatamente esta voracidade, esta pantagruélica capacidade de imitação que faz dele um moderno, o maior deles. Assim também Renoir, Lautrec e Degas, cultores ao mesmo tempo da tradição clássica e de Veneza. Para se fazer moderno, Cézanne imita obsessivamente Poussin. A negação dos modelos clássicos em Gauguin, Douanier e Picasso é inconcebível sem a eleição e a imitação de modelos não-europeus e um certo Picasso dos anos 20 é o mais clássico pintor do século. Não há contradição alguma (salvo na mente dos arquitetos da identidade brasileira), mas a mais pura identidade entre originalidade e imitação. A imitação é a única garantia de originalidade. Pois é apenas e tão-somente na imitação que se pode revelar a diferença. Bem ao contrário de indicar redução do imitante ao imitado, a imitação *pressupõe logicamente* uma irredutível diferença entre modelo e imagem, já que não há imitação na igualdade. A presença de um modelo a ser imitado é historicamente a garantia de uma tensão criativa, emulatória e transgressiva, própria da história da arte em geral e própria igualmente, se não sobretudo, do Modernismo. A abolição do modelo instaura a simples repetição, tautológica ou autista.

QUINTESSÊNCIAS

Uma fraude calculada

Woody Allen é a Celine Dion do cinema de arte

Por **Sérgio Augusto de Andrade**

Como Woody Allen também acha feio o que não é espelho e como até seu espelho consegue soar em geral mais mentiroso que o da bruxa malvada de Branca de Neve, a única alternativa que encontrou para tornar suas mentiras mais verossímeis – e, talvez, mais atraentes –, foi fazer filmes. Seu cinema é o esforço desesperado de alguém que não consegue parar de mentir nem sobre si mesmo – e que parece descobrir, com um constrangimento não de todo desagradável, que suas mentiras são o melhor de sua imaginação. A imaginação de Woody Allen é fundamentalmente desonesta.

Sempre foi assim: justamente por isso a recente exibição, num canal a cabo, de parte significativa de sua obra provavelmente tenha tido resultados inesperados – rever seus filmes comprova como, ao contrário de certos vinhos, certas cidades, Dorian Gray e Lauren Bacall, o humor de Woody Allen envelhece muito mal. É possível que tenha nascido velho. Além disso, reapresentada na TV, sua obra parece encolher e diminuir drasticamente, como se fosse contemplada pelo lado contrário de um binóculo. É possível que tenha nascido pequena. Seu prestígio é um mistério.

Woody Allen representa tudo que a cultura americana adora exibir como sendo sua expressão mais cosmopolita – mas que se limita, na verdade, à mais provinciana de suas encenações. Seus personagens são como bonecos fascinados por citações apresentando um pastiche de Preston Sturges num teatro de marionetes para uma platéia *midcult* que só sobrevive por reputar-se visceralmente *highbrow*.

Embora Woody Allen passeie pela arte – e por sua cidade – com a desenvoltura deslumbrada de um corretor de imóveis novo-rico percorrendo pela primeira vez os corredores da coleção Frick, sua pose é um artifício de vida curta: suas imagens, no fundo, quanto mais tentam traduzir mais acabam traindo Nova York. O problema é que, com ou sem Soon-Yi, Woody Allen nunca teve coragem para enfrentar suas traições. Sua forma de representar Nova York é só uma adaptação obediente da imagem idealizada que os europeus fazem da América – uma coleção vulgar de cartões postais de pontes e rostos –, e certamente por isso seus filmes tenham tanto sucesso na França ou na Itália: Woody Allen filma como um turista. Seu cinema é organizado como quem reforma uma boutique de objetos de design no SoHo especializada em encomendas para o exterior. Sua sorte é que há clientes para tudo.

Allen em ação: ele só é capaz de filmar para convencer os outros de que é irresistível, numa ardilosa celebração de si mesmo como se fosse ironia

FOTO AFP

Com admirável empenho – e um talento de comerciante para revender uma ardilosa celebração de si mesmo como se fosse ironia – Woody Allen só é capaz de filmar para convencer os outros que é irresistível.

A platéia ri de Allen para se identificar com a urbanidade hipoteticamente sofisticada de seu sarcasmo

Assim, mesmo quem simpatiza com suas atitudes deveria ter problemas para simpatizar com suas idéias – Woody Allen, entretanto, trabalhou muito para tornar essa distinção impossível: a confusão entre suas atitudes e suas idéias é justamente a base de sua comédia. Sua platéia ri de Woody Allen porque faz questão de se identificar com a urbanidade hipoteticamente sofisticada de seu sarcasmo. O sucesso, na maioria das vezes, é garantido: Woody Allen negocia seu cinema como quem suborna alguém. Sua platéia – que sempre acreditou na inocência de seu suborno – adora pagar o preço de sua lealdade em troca da ilusão de poder supor-se culta, cínica, refinada. É uma manobra de mercenários disputando mercadoria falsa. E embora tudo que Woody Allen toque sempre vire mentira, muita gente insiste em participar de sua farsa.

Rever seus filmes é como revisitar um palácio de espelhos no qual a imagem de Woody Allen – a única capaz de despertar seu interesse – é multiplicada sob uma luz cada vez mais generosa; em vez de um indefeso, vagamente ridículo camundongo molhado, Woody Allen passa subitamente a se comportar como o modelo de alguma coleção de outono fotografado para uma edição especial da *GQ* – eternamente insatisfeito, eternamente angustiado e eternamente espirituoso. Sempre acometidos de uma febre infantil de aprovação, todos os filmes de Woody Allen são planejados especificamente para revelarem, como se fosse à revelia de seu autor, como Woody Allen é encantador. Essa revelia se traveste de uma modéstia que se por um lado enfatiza sua inadequação em relação ao mundo, por outro deixa sempre muito claro que justamente essa inadequação deveria representar o ideal de todo adulto civilizado. Tudo em Woody Allen é suborno. Crianças ensaiam esgares e pedem aplausos; Woody Allen faz frases e exige sorrisos. Não sei o que pode ser mais irritante.

Como a de Chaplin, sua comédia é constitucionalmente incapaz de qualquer impulso subversivo: ao contrário de Buster Keaton, W. C. Fields ou Groucho Marx, Woody Allen nunca usou o humor para se vingar do mundo, mas simplesmente para comentar, em tom amigável, algumas de suas tolices. É uma comédia respeitosa e introvertida que esconde, sob uma

camada untuosa de urbanidade, sua essencial covardia. É uma covardia condenada a criar uma fotogenia estilisticamente claustrofóbica, adaptada de Antonioni e Bergman, para disfarçar sua impotência – e a criar suas referências como um escudo para se proteger de um alvo que é menos fácil do que gostaria. Sua relação com a cultura é de uma vulgaridade odiosa: Woody Allen usa suas citações como quem usa um cartão de crédito. A diferença é que até as compras com cartão de crédito podem ser mais honestas.

E embora o ritmo de sua produção seja muito elogiado, ninguém parece admitir como é fácil fazer tantos filmes quando a maioria não significa nada: quem pode lembrar de qualquer cena, qualquer personagem, qualquer situação ou qualquer frase de nulidades detestáveis como *Zelig*, *Bananas*, *O Dorminhoco*, *Tudo que Você sempre Quis Saber sobre Sexo mas Tinha Medo de Perguntar*, *Simplesmente Alice*, *Poderosa Afrodite*, *Neblina e Sombras*, *A Outra*, *Desconstruindo Harry* ou *Celebridades?*

A comédia de Allen é respeitosa e introvertida, e esconde com untuosidade sua essencial covardia

Por outro lado, apesar de cultuada, sua habilidade para tratar de assuntos como a infidelidade, o flerte ou a paixão são igualmente nulas: Woody Allen, que aprendeu tanto com Mort Sahl, nunca chegou a aprender nada com Feydeau. Seu empenho só transparece, de modo vergonhosamente sintomático, quando seu personagem se oferece como implausível objeto de desejo – seja com Charlotte Rampling, Marie-Christine Barrault e Jessica Harper em *Stardust Memories*, Julia Roberts em *Todos Dizem Eu Te Amo* ou, de forma ligeiramente reveladora, com personagens mais jovens como Mariel Hemingway em *Manhattan* ou Juliette Lewis em *Maridos e Esposas*. O problema não é que Woody Allen se admire tanto; é que muitas vezes ninguém consegue adivinhar o que existe, afinal, para ser tão admirado.

Seus filmes mais elogiados são, como tudo em sua obra, só fraudes bem calculadas: *Annie Hall*, *A Era do Rádio* e *Manhattan* são *sitcoms* mediocres que oscilam, como tantos universitários esperançosos, entre o pedantismo e a afetação; *A Rosa Púrpura do Cairo* é um pastiche previsível querendo passar por um conto de fadas; *Hannah e suas Irmãs*, com sua sugestiva epifania ao som dos irmãos Marx cantando *Hail, Fredonia* em *Duck Soup* e sua empostada celebração da vida em família não passa de um exercício vazio sobre *Fanny & Alexander*; assim como *Stardust Memories* não passava de um exercício sobre *8 e 1/2* e *Setembro*, sobre *Tio Vânia*. O humor de Woody Allen é só o estilo de sua vaidade.

Todo mundo sabe que Groucho Marx jamais pertenceria a um clube que o aceitasse como sócio. O diretor de *Hannah e Suas Irmãs* também; a única diferença é que Woody Allen espalharia imediatamente por toda parte o nome de todos os clubes que o convidaram.

Deslumbrado e idiota, Woody Allen é a Celine Dion do cinema de arte.

VISÕES DO MUNDO

A África que se lê

Pequenos editores geram o "novo romance africano"

Por **Pepe Escobar**

"*Bayaye*" é a expressão de Uganda que identifica meninos de rua. Centenas de milhões, na África, são *bayaye*. Enxames de *bayayes*, nos mercados e nas ruas, compõem a fabulosa tapeçaria ondulante e multicolorida que é o cotidiano da África. Nem todo *bayaye* é analfabeto. Há *bayayes* que, molambos e a sandália rota, falam português, italiano, inglês, dialeto de Serra Leoa, leram Dumas e Balzac. E até mesmo perguntam, atônitos, no francês musical do oeste da África: "Mas o mundo se interessa pela literatura africana?" São personagens de um continente iletrado a 80%. Livros são um luxo absurdo: custam em média US$ 20. Um alto funcionário ganha menos de US$ 150 por mês. A literatura, quando existe, concorre com o proselitismo islâmico. Há mais "livrarias islâmicas" do que livrarias *tout court*. Mas é só passar, por exemplo, no Centro Cultural Francês de Bamako para encontrar estudantes, círculos de poetas universitários, bibliotecários e secretárias aguçando sua curiosidade literária. Há editores que sobrevivem vendendo livros – como Abdoulaye Sylla, das Ed. Donniya em Bamako, e Abdoulayé Ndione, das Ed. Feu de Brousse, em Dacar (o editor de Youssou N'Dour). Não é preciso ser especialista para perceber em que direção sopra esse vento.

Gente como o romancista e editor Moussa Konaté, das Ed. Le Figuier, no Mali, vive no olho da ventania. Sua obsessão, como a de todo pequeno editor africano, é vender livros a um preço acessível: ou seja, menos de US$ 3 o exemplar. Esses heróicos editores costumam livrar-se da bancarrota publicando não na língua do colonizador – francês ou inglês – mas nas línguas regionais: bambara, songhai, bozo, soninké. Le Figuier já publicou 80 títulos – um milagre africano –, do policial à poesia, passando pelos quadrinhos. A geração de 40 a 60 anos não tem meios de ler – mas compra para os filhos. Konaté não perde a esperança: "Não faz mal, teremos leitores no futuro!".

O futuro, no entanto, será cruel. Na África sub-saariana, metade das mulheres e um terço dos homens são analfabetos. Quarenta milhões de crianças em idade escolar – metade do total – estão excluídas: é a única região do planeta onde esta porcentagem aumenta. Em 2015, serão 57 milhões de crianças sem acesso à escola. Um terço das crianças que freqüentam escola freqüentam no máximo uma sombra embaixo de uma mangueira: ou seja, uma escola sem nem mesmo um quadro-negro.

FOTO VALÉRIA MENDONÇA

Criança à beira do Niger, em Bamako, capital do Mali: no continente onde o analfabetismo vai crescer, há crianças que lêem Dumas e Balzac

Governos africanos gastam em média menos de 1% do PIB em educação básica. A prioridade é para orçamentos militares. No ano 2000, de acordo com a ONG francesa CCFD, a África recebeu de países ricos cerca de US$ 4,5 bilhões de ajuda ao desenvolvimento. Esses mesmos países lucraram US$ 6,5 bilhões

com vendas de armamentos a países africanos.

Para turvar ainda mais o quadro, a ajuda oficial à África caiu em cerca de US$ 3 bilhões nos anos 90. E o serviço da dívida externa já absorve o dobro do investimento em educação. Por causa do famigerado "ajuste estrutural" exigido pelo FMI desde os tempos de Michel Camdessus, 14 países africanos cortaram seus gastos per capita em educação. Esses dados por si só terão sido suficientes para provocar a conversão de Camdessus ao neocatolicismo social. Hoje, ele diz "sofrer com o sofrimento da África" (sic), e propõe taxar o comércio internacional de armamentos.

Sob imperativos categóricos capazes de esmigalhar qualquer euforia, mesmo assim o "novo romance africano" é capaz de sobreviver. Seus atores são escritores que não se preocupam em escrever para o Ocidente, ou para uma minielite intelectual. Fazem literatura absolutamente popular. Um exemplo é o senegalês Abasse Ndione, autor de *A Vida em Espiral*. Aos 56 anos, longa barba branca, Ndione finalmente se aposentou como enfermeiro (35 anos de trabalho), e agora escreve em tempo integral.

A nova literatura da África não é como o Ocidente idealiza: é bem-humorada e editada em línguas regionais

Nos pantagruélicos mercados de Dacar, todo mundo leu seu livro – e isso inclui os *bayayes*. Seus neologismos, como "desenvolver" (fumar um baseado) entraram na língua corrente. *A Vida em Espiral* é uma história de *dealers* e puxadores de fumo. Não existe moral – mas um retrato da vida real. Como nos raps do Senegal, a mensagem é que o crime compensa.

O problema do novo romance africano é que não corresponde em nada à imagem que o Ocidente perpetua da África: editores e leitores de países ricos querem ler uma África literalmente *noir*, sofrendo e sangrando no coração das trevas. Livros como o de Ndione tecem todas as teias da corrupção e do absurdo kafkiano, mas acima de tudo esboçam o riso das esferas: o riso da África cotidiana, nas ruas, nos mercados, no meio da savana. Mas em Paris e Nova York, continuam querendo sangue. Ndione, no entanto, não vai mudar em nada: "Agora que nós mesmos denunciamos nossos problemas, podemos tratá-los de uma maneira humorística".

A Gallimard, em Paris, tem uma coleção de escritores africanos. É razoavelmente rentável. O romance africano já está estabelecido na Europa e nos mínimos oásis onde ainda se lê nos Estados Unidos (Gore Vidal já observou que no futuro leitores serão membros de sociedade secretas). Nigerianos não apenas exportam futebolistas e traficantes de heroína. Exportaram Ben Okri – hoje uma marca reconhecida no universo anglo-saxão. Wole Soyinka, Nobel de 1986, sempre frisa que os africanos precisam se livrar da colonização mental. Amos Tutuola, morto em 1997, recriou todo o luxo do universo animista da África tradicional. Seu *Bêbado do Vinho de Palma*, do início dos anos 50, pode ser considerado o primeiro grande romance africano.

Hampate Ba, do Mali, empreendeu uma coleção minuciosa do patrimônio oral do Oeste da África. Bhely-Quenum é o mestre literário do Benin, mesmo escrevendo apenas dois romances em 40 anos. Kourouma, da Costa do Marfim, é fundamental para se acompanhar a evolução política africana, mesmo tendo escrito apenas dois romances em 20 anos. Mas o futuro da literatura africana está nas mãos de gente como Tahar Bekri, do Mali: ele lembra que os escritores africanos com freqüência foram viajantes, e sempre solitários. Pedem apenas o direito de ser eles mesmos – ao invés de se exprimir em nome de todo um continente. Já é tempo dessa afro-jovem guarda invadir os guetos e subúrbios de todo o planeta.

FOTO VALÉRIA MENDONÇA

Mercado de Ségou, no Mali: a literatura tece as teias da corrupção e do absurdo, mas também o riso da África cotidiana

SEMPRE ALERTA

Deus joga dados?

Algumas perguntas que não deveriam ser esquecidas

Por **Sérgio Augusto**

Pelo quarto ano consecutivo, o escritor John Brockman, também agente de vários cientistas no mundo inteiro, montou na Internet o seu *World Question Center*. Como das outras vezes, ele pôs no ar uma pergunta e ficou à espera de respostas, que foram imediatamente repassadas à revista eletrônica *The Edge*. Psicólogos e físicos são os que mais atendem ao repto anual do escritor, que inaugurou o seu centro mundial de perguntas em 1998, com a seguinte indagação: Qual foi a descoberta mais importante dos últimos 2 mil anos? (Deu de tudo, do feno à pílula anticoncepcional.) A deste ano – Que grandes questões saíram de circulação, e por quê? – já rendera quase cem respostas quando, no fim de junho, fui bater por acaso no *World Question Center*. O acréscimo do "por quê" evitou que a enquete redundasse em mais uma lista de preferências e palpites, sem maiores compromissos analíticos. Não sei se Brockman seleciona as contribuições, mas o fato é que só gente de peso, embora não necessariamente célebre fora de seu campo de atuação profissional, costuma ter vez no *WQC*. Este ano até o Prêmio Nobel de Física de 1988, Leon M. Lederman, se manifestou.

Sua escolha? Uma dúvida levantada por Einstein sete décadas atrás: será que Deus joga dados? "Precisamos ressuscitá-la", recomenda o físico, um dos muitos que entenderam a pergunta nestes termos: que grandes questões, há tempos fora de moda, mereciam ser ressuscitadas e, na medida do possível, respondidas?

Grosso modo, saíram de cena as questões que já foram respondidas (ainda que insatisfatoriamente), as que foram mal formuladas e as que nunca deveriam ter sido formuladas, porque não admitem respostas concretas e irrefutáveis (Deus existe? Existe vida depois da morte?) ou dignas de crédito (Como e quando será o fim do mundo?). Richard Dawkins, um dos biólogos mais em evidência na mídia, se diz fascinado pelas questões que desapareceram sem uma resposta satisfatória. "São estas que mais desafios impõem ao saber dos nossos dias", explica, admitindo não ter encontrado até hoje uma resposta satisfatória para a morosidade da evolução da espécie. "Por que ela é tão lenta, sendo a seleção natural tão poderosa e veloz?".

Certas questões evoluem com o passar dos anos ou dos séculos, ao sabor de novos conhecimentos e enfoques originais. Quanto melhor são expressas, melhores respostas costumam obter. "Conseguiremos vencer a morte?", perguntaram-se os metafísicos e até aqueles cientistas vitorianos que fundaram uma sociedade de pesquisa psíquica para testar empiricamente certas experiências mediúnicas. O correto, a essa altura, seria perguntar que proveito ou conforto psicológico podemos extrair da conscientização de que a morte, além de invencível, é democrática. É mais ou menos isso o que propõe a psicóloga (e ex-parapsicóloga) Susan Blackmore, cuja intervenção faz *pendant* com a do colunista da revista *Natural History*, Carl Zimmer, que recicla uma vetusta incógnita ("Quando o homem vencerá todas as doenças?") com este terrível e procedente corolário: "Seremos afinal derrotados por vírus cada vez mais potentes, paradoxalmente fortalecidos pelo uso indiscriminado de antibióticos e outras drogas miraculosas?". Howard Rheingold também aborda a malversação dos avanços científicos, partindo de um enigma há muito engavetado ("Existem soluções tecnológicas para problemas sociais?") e enfileirando problemas criados em laboratórios. Para concluir com esta cobrança: "O que fazer com as armas tecnológicas de que dispomos para ajudar a acabar com a fome, a miséria, as epidemias e as desigualdades sociais?".

> Máquinas ainda não pensam como Einstein, mas a maioria das pessoas também não

Ninguém mais indaga se as máquinas podem pensar, ponto. O que hoje interessa são os limites do seu cérebro eletrônico. Que são muitos, confirmando as suspeitas do tempo em que as pessoas apenas se perguntavam se as máquinas podem pensar. "Máquinas ainda não pensam como Einstein, mas a maioria das pessoas também não e nem por isso questionamos sua humanidade", diz Pamela McCorduck, especialista em inteligência artificial. Quanto aos animais, não faz mais sentido questionar se eles pensam ou são apenas pavlovianamente condicionados. "Precisamos investigar o que eles pensam e em que medida e de que forma seus pensamentos se diferenciam dos nossos", recomenda Marc D. Hauser, psicólogo evolucionista da Universidade de Harvard.

"A idéia de superioridade do homem morreu quando Darwin investigou a origem das espécies", comenta Alun Anderson, editor-chefe da revista *New Scientist*. E prossegue: "A esperteza humana é apenas uma estratégia particular de sobrevivência, não o degrau supremo de uma escala. Cada espécie dispõe das habilidades de que necessita para sua sobrevivência. Só o homem se considera uma criatura distinta, especial, sem se dar conta de que outros seres estão vivos por aí há muito mais tempo. As baratas, por exemplo". Anderson, aliás, adoraria saber se as baratas filósofas também vivem se perguntando por que Deus as fez tão "especiais".

FOTO KEYSTONE

Desenho de Honoré Daumier, de 1857: perscrutar o universo é apenas parte de uma estratégia de sobrevivência?

Por falar em bicho, o polímata Cliff Pickover propõe a restauração de uma secular controvérsia: "Como pôde Noé recolher à sua arca todas as espécies de animais e plantas sobre a face da Terra?". Pôr em xeque lendas bíblicas e mitológicas, aceitas por força da fé, não de evidências científicas (seria física e matematicamente impossível acomodar todo o reino animal, fora as plantas, em qualquer embarcação flutuante), continua sendo um dos exercícios intelectuais mais apreciados por físicos, biólogos, historiadores, arqueólogos e filósofos. Mesmo entre aqueles que parecem acreditar numa força superior, criadora e ordenadora do universo – em Deus, em suma. Martin Rees, astrofísico de Cambridge, daria uma década de sua vida para descobrir se o Todo-Poderoso dis-

Imagem da Arca de Noé, do século 15: a capacidade bíblica de juntar de tudo um pouco é grande estimuladora de novas questões

FOTO KEYSTONE

punha de outras opções para o nosso universo ou se as leis físicas que nos governam eram mesmo incontornáveis.

No fim do século 18, James Hutton, um dos fundadores da geologia moderna, perguntou num ensaio: "O que Deus tinha em mente quando fez os vulcões?" Esta questão, soterrada há dois séculos, acaba de ser exumada no *World Question Center* pelo filósofo inglês Colin Tudge e permite uma infinidade de variações. O que Deus tinha em mente quando fez as baratas? E os ratos? E as pulgas? E quando permitiu que o homem inventasse o dinheiro? O dinheiro, por sinal, aparece explícita e implicitamente em diversas intervenções. David G. Myers, estudioso do assunto, retoma uma velha controvérsia – "O dinheiro traz felicidade?" – e tenta respondê-la com base em pesquisas sobre o progresso material e o estado d'alma dos americanos. Segundo Myers, se o padrão de vida nos EUA melhorou, nos últimos anos, e seu contingente de frustrados e deprimidos aumentou na mesma proporção, a resposta, definitivamente, seria não. Mas nem por isso devemos arquivá-la, e sim enriquecê-la com outras indagações. Por exemplo: o que é ser feliz? Para um inveterado consumista, ter dinheiro para comprar o que quer que seja pode ser o supra-sumo da felicidade.

"Que fim levou a Grande Teoria Central?", indaga David Berreby, referindo-se à ausência de um conjunto de conhecimentos especulativos, capaz de explicar tudo ou quase tudo. Embora respondessem e ainda respondam a questões específicas, a psicanálise e o marxismo tinham esse condão. Seria outro dogma considerar impossível o surgimento de uma grande teoria central? Berreby acha que sim, mas não vislumbra no horizonte nenhum sucedâneo à altura de Freud, Marx, Darwin, ou mesmo Lévi-Strauss e Foucault. Pode ser que caiba a um geneticista o privilégio de nos trazer a próxima chave de múltiplos mistérios, mas, segundo a psicóloga Judith Rich Harris, já estaremos no lucro se ele conseguir provar que os genes influenciam mais o comportamento humano do que o meio ambiente, hipótese de que ela, aliás, duvida. "Esta é uma das dúvidas essenciais a que a ciência do século 21 tem a obrigação de responder", diz ela.

> O Todo-Poderoso tinha outras opções para o universo ou as leis da física eram mesmo incontornáveis ?

Outras dúvidas essenciais para o novo milênio, apontadas por experts em informática, física e psicologia: O que fazer com tanto e-mail inútil? Necessitamos de tanta informação assim? Não estaria na hora de se criar um currículo escolar relevante para este século? Para que computadores ultra-rápidos, banda larga e conexão permanente para alunos e professores que só pensam em baixar e jogar videogames? Por que persistir no ensino da matemática? Esta, por incrível que pareça, foi uma auspiciosa sugestão de Roger Schank, exímio matemático e uma das maiores autoridades mundiais em inteligência artificial. Adorei.

Quem primeiro menosprezou a imprescindibilidade da matemática em nosso cotidiano foi Benjamin Franklin, lá se vão 252 anos. Schank também acredita que, tirante os conhecimentos básicos de aritmética, a matemática de nada serve para quem dela não precisa viver, só faz sofrer e provoca traumas naqueles que com seus encantos não se afinam. Quantos adolescentes não foram reprovados por não trazer na ponta da língua o que é uma curva cônica ou quadrática? Para quê? Qual a importância da curva cônica no dia-a-dia de cada um de nós? Quando foi que você se lembrou dela pela última vez?

A grande questão deste novo século, a meu ver, é a educação. Precisamos nos educar adequadamente para nos livrarmos de dogmas, superstições e das informações irrelevantes e inúteis. O que vale dizer que saber é poder. Quem sabe, sim, tem a força.

Universos paralelos

O monumental ciclo sinfônico de Beethoven chega ao espaço da escuta virtual em duas versões grandiosas, a de Claudio Abbado e a de Daniel Barenboim

Por Jota J. de Moraes Ilustração de Ronaldo Castro

Duas novas integrais das sinfonias de Beethoven apareceram há pouco, em gravações que certamente irão aguçar a curiosidade tanto dos audiófilos, os maníacos por som, quanto dos melômanos, esses seres peculiares que não conseguem viver sem música. Uma delas vem assinada pelo maestro italiano Claudio Abbado, que fez 68 anos em junho passado, à frente da esplendorosa Filarmônica de Berlim. A outra é a de responsabilidade do pianista e regente de origem argentina Daniel Barenboim, que completará 59 anos em novembro próximo, no comando da não menos sonora Berliner Staatskapelle. Ambas as versões são diferentemente respeitáveis.

O *corpus* sinfônico de Ludwig van Beethoven (1770-1827), encarnado em nove obras de valor permanente, não possui paralelos no domínio da chamada música erudita. A trajetória traçada por essa parcela da produção do artista entre os anos de 1799 e 1824 – que

nos leva do Classicismo modelar de Haydn e Mozart, cultivado na juventude, ao inédito e radical universo sonoro concretizado pelas partituras da sua maturidade – foi capaz até mesmo de mudar os rumos da própria História da Música. Assim, não foi por acaso que, durante o Romantismo inicial, seu autor tenha sido elevado à categoria de ídolo máximo, ocupando merecidamente o posto do mais revolucionário dos músicos conhecidos até então. Hoje, depois de passadas tantas revoluções musicais, essas sinfonias continuam a ser o esteio do repertório das grandes orquestras do mundo inteiro. E o nome do seu criador permanece entre os dos mais significativos gênios que a civilização ocidental produziu. O musicólogo francês Rémi Jacobs, no seu livro *La Symphonie* (editado por Presses Universitaires de France, em 1976), foi muito feliz nesta sua frase: "A soma artística que essas sinfonias constituem nada perdeu do seu peso ou valor, ainda que as modalidades da criação contemporânea lhe sejam diametralmente opostas".

Na verdade, as nove sinfonias de Beethoven só podem mesmo ser comparadas aos monumentos que o homem erigiu em outras áreas artísticas, como a da pintura, da literatura ou da arquitetura, por exemplo. Por sua importância, elas já foram postas ao lado dos cósmicos afrescos que Michelangelo providenciou para a Capela Sistina do Vaticano, da *Divina Comédia*, assinada com estupendo vigor por Dante e do brilhante trabalho anônimo, que ocupou várias gerações de artífices, responsável pela construção da Catedral de Notre-Dame de Paris. Por isso tudo, não é de espantar que a quase totalidade dos regentes nascidos depois da invenção dos processos de gravação e de reprodução sonoras venha desejando deixar para a posteridade a "sua" versão do ciclo sinfônico beethoveniano. Algo que já foi feito em mais de 40 ocasiões diferentes, desde que o maestro austríaco nacionalizado suíço Felix Weingartner resolveu preservá-las em gravações de 1927 a 1938.

Barenboim e Abbado têm visões diferentes – mas não opostas – a respeito da interpretação das sinfonias de Beethoven. Barenboim lê as obras tomando por base uma edição consagrada, empregada pela maioria dos intérpretes durante o século que passou. Abbado parte da nova edição crítica estabelecida há pouco pelo musicólogo inglês Jonathan Del Mar, que coteja todos os originais ou cópias trabalhadas pelo compositor. Assim, essa nova edição oferece ao regente uma série de opções interpretativas no tocante ao fraseado, às nuanças expressivas e aos andamentos dados aos vários movimentos. Abbado tira proveito dessas novas descobertas e faz escolhas levando em conta a sua própria intuição. Difere de Barenboim em detalhes, perceptíveis por especialistas ou ouvidos apurados.

Outro elemento diferenciador das duas interpretações diz respeito à escolha instrumental feita pelos maestros. Barenboim emprega a Berliner Staatskapelle *au grand complet*, fazendo com que as nove sinfonias soem grandiosas, poderosas, impactantes, triunfais até. Já Abbado reduz a Berliner Philharmoniker a uma pequena orquestra de câmara para executar as duas primeiras sinfonias. E vai utilizando um corpo sonoro cada vez maior, na

O gênio alemão (à esq.) em releituras sucessivas: Daniel Barenboim e Claudio Abbado (na pág. oposta) relêem o opus estabelecido como grande desafio do repertório

medida em que avança em direção às obras da maturidade do autor. Com isso, o artista italiano consegue emprestar uma atmosfera mais intimista às partituras juvenis e uma visão mais arejada, transparente das obras maduras.

Mais um elemento que distingue essas interpretações é o andamento dado aos seus vários movimentos. Barenboim escolhe andamentos compassados, que conferem às obras um tom em geral solene, quase sempre heróico e, por vezes, muito comovente. O seu Beethoven é, de fato, mais que um porta-voz do Romantismo: é um músico efetivamente romântico. Já Abbado imprime andamentos mais rápidos a todos os movimentos. Com isso, faz com que o discurso beethoveniano ganhe em desenvolta agilidade, retome suas raízes clássicas e produza uma sensação de envolvimento. O seu Beethoven não é um deus diante do qual devemos nos colocar de joelhos para ouvir sua mensagem. Ele é, isso sim, aquele homem superior que, com sua arte, se aproxima de cada um de nós e nos ajuda a atribuir mais sentido à nossa própria existência, transformando a banal cotidianidade em algo efetivamente mágico, jubiloso, epifânico.

Isso dito, é possível afirmar que a integral beethoveniana de Barenboim é destinada aos ouvintes mais apegados à tradição romântica e pós-romântica. Contentará aqueles que vêem o "mestre de Bonn" como aquele gigante que apavorava o pobre Schubert. A integral de Abbado, por sua vez, encontrará boa acolhida entre os que acreditam ter sido o músico um revolucionário que, partindo dos modelos do Classicismo, levou-os às últimas conseqüências, extraindo deles todo um inédito, perturbador e fascinante universo sonoro.

De todo o ciclo, a *Nona Sinfonia*, com solistas e coros, é a mais difícil de ser interpretada e gravada. Obra profunda, germanicamente filosófica, ela demanda muito de seus executantes, tanto do ponto de vista técnico quanto do artístico. Isso por ser portadora de uma mensagem endereçada a toda a humanidade. Talvez a versão gravada que continue soando mais próxima do inalcançável ideal seja mesmo a feita por Furtwängler há mais de meio século. A *Nona* de Barenboim é, por assim dizer, cósmica, metafísica. Possui o poder das chamadas forças primordiais do universo. A de Abbado, por sua vez, passa a impressão de querer nos transmitir com urgência essa mensagem do compositor que, infeliz-

Peças de confronto

Entre as várias dezenas de gravações da integral sinfônica de Beethoven, há algumas especialmente memoráveis. Elas são consideradas modelares por uma ou outra razão. Ouvindo-as, é possível dar-se conta de que a imaginação do "mestre de Bonn" era tão grande que, pela polissemia da sua própria linguagem, sua produção permite abordagens enormemente diversificadas, muitas delas repletas de vigor. Abaixo, as principais. – JJM

Wilhelm Furtwängler (1886-1954) – O regente berlinense registrou sua integral logo depois da Segunda Guerra, com a Filarmônica de Viena. Cheias de liberdade, suas leituras ainda encantam pela plasticidade de uma concepção extraordinariamente expressiva e musical. Selo EMI.

Herbert von Karajan (1908-1989) – O arquicélebre maestro de Salzburgo, um ex-nazista de carteirinha, gravou várias vezes as sinfonias de Beethoven, cada vez de maneira mais exagerada e egocêntrica. Sua versão menos grandiloqüente e *show off* foi registrada em Londres, no início da década de 1950, diante da Philharmonia. Selo EMI.

Otto Klemperer (1885-1973) – Um dos raros autênticos herdeiros da tradição alemã, esse artista concretizou tardiamente sua integral, pouco antes de morrer. Seu Beethoven soa a um só tempo romântico e moderno, expressivo e arquitetural. Selo EMI.

Nikolaus Harnoncourt (1929-) – Em busca da sonoridade de época de Beethoven, o "papa" da interpretação "historicamente informada" empregou em sua integral The Chamber Orchestra of Europe. Seu registro, de 1990-91, soa como verdadeiro refrigério diante dos exageros karajanianos. Selo Teldec.

John Eliot Gardiner (1943-) – Diante da Orchestre Révolutionnaire et Romantique, com instrumentos originais, esse músico inglês conseguiu provar, em 1994, que, mesmo atento à coisa museológica, era possível dar intensa vida emotiva à produção de Beethoven. Selo Archiv Produktion.

Cyprien Katsaris (1951-) – Execução surpreendentemente bela das versões pianísticas realizadas por Franz Liszt no século 19. Contando apenas com o teclado, o pianista francês concretizou os ossos e os músculos dessas obras que, em suas mãos, parecem autênticas sonatas concebidas originalmente para seu instrumento. Selo Teldec.

mente, até hoje não conseguiu reunir todos os homens sob o signo da alegria. E para nos repassar esse "recado", o maestro italiano conta com orquestra, coros e solistas luminosos, efetivamente capazes de nos converter às idéias de Beethoven.

Observação final, e hoje em dia não menos importante, é que, para ambos empreendimentos, contribui a tecnologia que possibilita um novo espaço de escuta virtual. As novas versões da integral sinfônica de Beethoven – a de Barenboim (Teldec/Warner) e a de Abbado (Deutsche Grammophon/Universal) – foram lançadas em dois formatos diferentes. Um deles é o do velho e bom estéreo existente há meio século, que nas últimas décadas andou ganhando maior definição, profundidade e "realismo sonoro", graças à gravação, à mixagem e à estamparia da era digital. Duas caixas de som de qualidade colocadas diante do ouvinte costumam reconstituir uma considerável parcela da sensação de se estar assistindo a uma orquestra de verdade. Com duas caixas a mais, colocadas atrás, tem-se um som ainda mais envolvente. E se o amplificador pertencer à penúltima geração, poder-se-á contar com ele para se obter uma "ambientação" específica – sala de concertos retangular (na primeira fila de poltronas ou no meio da platéia), por exemplo. O outro formato, de invenção bastante recente, é o do DVD-áudio. Ele foi concebido para ser utilizado no novo suporte que estoca som e imagem em um disquinho aparentemente igual ao familiar CD. Apenas aparentemente, pois o novo disquinho prateado, além de poder conter informações audiovisuais, é capaz de estocar muito mais tempo de material sonoro (além do visual) que o familiar CD. E mais: o som pode ser gravado e reproduzido em seis canais diferentes. (Não se aborreça quem ainda não for dono de uma dessas engenhocas. Quem tiver um aparelho de DVD-vídeo poderá saborear grande parte das informações colocadas no DVD-áudio, pois os atuais registros contam com um processo dolby digital AC-3 que, automaticamente, mixa os seis canais, transformando-os em estéreo.)

Um pequeno retrospecto. Quem ainda pegou a época dos discos monaurais, gravados e reproduzidos em um único canal, levou um choque ao conhecer o estéreo, em meados da década de 1950. Isso porque a nova tecnologia efetivamente espacializava o som, transformando os timbres dos instrumentos em algo mais claro e individualizado. Deixando de lado a fracassada experiência quadrafônica da década de 1970, outro grande salto foi dado pela substituição do LP pelo CD, no início dos anos 80. Ao lado do novo e reduzido formato do suporte, o ouvinte ganhou a alta definição sonora do universo digital. Agora, o DVD-áudio oferece seis canais distintos – quatro a mais do que os existentes no estéreo. E isso veio criar uma situação até certo ponto engraçada para quem gosta mais de música do que propriamente de som. É que, no mundo real, ninguém consegue ouvir uma orquestra dessa maneira. Nem mesmo o regente. Este costuma ter ao seu lado esquerdo os primeiros e segundos violinos, à sua frente as violas e, ao seu lado direito, os violoncelos e contrabaixos. Diante dele, atrás das cordas, ficam os instrumentos de madeira, e depois destes, os metais – além da percussão, colocada lá no fundo do palco. Pois bem: quem estiver no centro da orquestra, naturalmente ouvirá de mais perto os instrumentos que tem junto a si. E no novo sistema, que gera a imagem acústica de "centralização", todos os instrumentos são percebidos em equilíbrio, graças aos milagres da mixagem. O resultado é uma espécie de miragem sonora – diga-se, nesse caso, extasiante. ■

O Que e Quanto

BEETHOVEN – *9 Symphonien*

- Claudio Abbado & Berliner Philharmoniker. Solistas: Karita Mattila, Violeta Urmana, Thomas Moser, Thomas Quasthoff. Coro de Câmara Eric Ericson e Coro da Rádio Sueca, reg. Tõnu Kaljuste. Preço médio: R$ 260 (CD) e R$ 480 (DVD-áudio). Lançamento importado: DG/Universal.
- Daniel Barenboim & Berliner Staatskapelle. Solistas: Soile Isokoski, Rosemarie Lang, Robert Gambill, René Pape. Coro da Ópera Estatal de Berlim, reg. Eberhard Friedrich. Preço médio: R$ 390 (DVD-áudio). Lançamento nacional: Teldec/Warner.

A Máquina Ímpar

Um rigor sem precedente mantém o autor das nove sinfonias mais célebres da história no ápice da música ocidental. Por Rodolfo Coelho de Souza

A obra de Beethoven (1770-1827) é o ponto culminante de toda a História da Música Ocidental – não só do período clássico-romântico. Nela, o argumento da perfeição formal absoluta torna-se tautológico. Ainda que as sinfonias de Haydn e Mozart compartilhem o mesmo ideal, algo a mais torna as de Beethoven ímpares. Em Mozart, reflexo operístico, efeitos melódicos e harmonias encantadas se encaixam na estrutura da forma-sonata; em Haydn, materiais mais econômicos e aparentes, em blocos de formas clássicas, erguem um edifício de notável simetria e equilíbrio. Em Beethoven, essas mesmas qualidades são subordinadas a uma causa mais complexa: fazer a dinâmica que dá vida à obra musical surgir da dialética interna dos materiais usados. Essa organicidade do processo gerador que contamina de coerência os detalhes e o todo, essa idéia da música como drama metalingüístico é o que distingue seu estilo inconfundível.

Para gerações posteriores, a obra de Ludwig van Beethoven se tornou objeto de culto, mas também barreira intransponível. Ao perseguir a evolução permanente, o mais jovem e genial dos três gigantes do Classicismo vienense reinventou o papel do compositor e criou uma nova figura de artista na sociedade: a do músico independente e sem patrão, desvinculado de qualquer instituição, fosse a igreja ou a nobreza. Embora em meio a uma cultura então voltada para a ópera italiana, Beethoven soube captar a música da Revolução Francesa, da qual absorveu, num plano superficial, os efeitos avassaladores das marchas militares e dos hinos executados por metais, percussão e corais em praça pública; em nível mais profundo, extraiu as bases de estrutura de seu pensamento formal, ideologicamente motivado pelo vetor iluminista "das trevas para a luz" (acentuado, por exemplo, nos contrastes de tonalidade).

Beethoven se impôs em cada composição uma obra revolucionária, em cada partitura uma resposta. Foi a rigores sem precedentes e a prodígios de criação. Mesmo durante a fase da mistificada surdez (quando na verdade de sua produção escasseia, ao contrário do que se faz crer), ele buscaria respostas. Suas obras finais – quartetos, sonatas, *Nona Sinfonia* – introduzem uma mudança radical de estilo que viabilizasse a continuidade da escrita, com técnicas abstratas independentes da percepção direta do som. Seu gênio foi além do rótulo. Beethoven jamais se disse um clássico, porque isso tinha conotações muito fortes com a Antiguidade Grega. Não rejeitou, tampouco deu grande atenção ao termo "romântico", que conheceu via E.T.A. Hoffmann. Suas referências de maturidade foram os teóricos do passado – uma atitude nem clássica nem romântica, antes cientificamente moderna ou, ao menos, iluminista.

Desde o momento em que suas obras foram tocadas pela primeira vez até os dias de hoje, Beethoven jamais deixou de provocar interesse. Em termos quantitativos, ouve-se milhões de vezes mais Beethoven hoje do que em seu tempo. Aliás, essa é quase uma invenção dele próprio: a música concebida como obra de arte não-efêmera, impregnada da perenidade do espírito humano. Numa perspectiva pós-moderna, e por paradoxal que soe, o século 20 tem enorme influência sobre sua obra. Quanto mais o ouvido contemporâneo revisita Beethoven, mais percebe as inesgotáveis relações internas que sua obra possibilita e a rede exponencial de significados que ela gerou para o futuro. Essa constatação "à la Peirce" – a de uma cadeia infinita e da inviabilidade de um significado último – é tanto mais fértil quanto mais complexa é a obra. A tal perfeição formal absoluta em Beethoven é uma perfeição dinâmica, em movimento, e não estática. Não se trata do edifício de Haydn, mas da máquina geradora de significados de Beethoven. Essa metáfora da máquina é tanto mais apropriada quanto mais se relacionar o pensamento de Beethoven com as ideologias que o circundavam – em particular a dialética hegeliana e o espírito da mecanização da Revolução Industrial: desde o piano, que ele ajudou a desenvolver como consultor de fabricantes e o metrônomo, que lhe permitiu controle mais acurado dos ritmos e dos tempos, até os órgãos mecânicos e as caixas de música de Maelzel. Foi para essas engenhocas, e em parceria com o próprio Maelzel, que Beethoven escreveu peças de ocasião que se tornaram, na época, seus maiores sucessos de grande público e que renderam seu grande êxito bancário.

O poeta da corte

Coleção em 27 CDs reúne gravações históricas de Vinicius de Moraes, o trovador carioca que consolidou, na MPB, a arte do verbo musical

Por Carlos Rennó

O letrista e compositor: entre a carreira literária e a canção metalingüística

FOTO VM PRODUÇÕES ARTÍSTICAS

FOTOS PEDRO DE MORAES/ACERVO VM PRODUÇÕES ARTÍSTICAS

"A voz, a música e a poesia de Vinicius de Moraes em 27 CDs, incluindo intepretações inéditas e um livro recheado de fotos, com as letras de todas as canções". As palavras constantes num dos lados de *Como Dizia o Poeta – Vinicius de Moraes* dizem exatamente o que a caixa de discos, a mais generosa já dedicada a um artista nacional, traz em seu interior. Um luxo, com certeza, mas não um exagero. Afinal, o megalançamento da Universal faz justiça ao homenageado, um dos protagonistas da bossa nova, ao lado de João Gilberto e Tom Jobim, seu principal letrista e um dos mais importantes de toda a música brasileira. A coleção contém grande parte dos discos de maior significação em sua trajetória musical, apresentando registros de músicas de sua autoria na voz de outros cantores (com destaques para Odete Lara, Marília Medalha e, em particular, Toquinho) ou na sua própria – de letrista apenas, no início de carreira, ele logo se tornou também cantor, passando a se apresentar e a gravar junto com outros intérpretes. Além disso, *Como Dizia o Poeta...* inclui CDs com gravações de poemas recitados sobretudo pelo autor, que, antes de optar pelas letras de música, foi um homem das Letras, isto é, um poeta literário.

Ao se transferir do campo erudito para o popular, nos anos 50, Vinicius de Moraes (1913-1980) contribuiu para o processo que conferiu à música brasileira um prestígio cultural que ela não tinha. Antes dele, apenas um letrista, Orestes Barbosa, havia lançado livros de poesia, nos anos 20; o criador de *Chão de Estrelas*, que ambicionou trilhar uma carreira literária, não logrou, contudo, construir nesse domínio uma obra tão sólida e respeitável como a de Vinicius. Este precedeu o surgimento dos compositores-letristas mais intelectualizados que despontariam nos anos 60 e que exerceriam uma grande influência na cultura do país: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, etc. Dos compositores com os quais desenvolveu trabalhos consistentes e sistemáticos de parceria, o primeiro e, sem dúvida, o principal deles foi Tom Jobim. A dupla maior da MPB criou pelo menos uma dúzia de grandes clássicos nacionais, entre eles o hino da bossa nova, *Chega de Saudade*, e um dos maiores clássicos internacionais da segunda metade do século passado: *Garota de Ipanema*.

Chega de Saudade e *Garota de Ipanema* constituem exemplos notáveis da excepcional musicalidade de Vinicius como letrista. Vale a pena compará-las com duas outras canções-manifesto compostas por Tom Jobim com o seu outro grande parceiro da fase de eclosão da bossa nova, Newton Mendonça. Modelos de canção metalingüística em que letra e música se autocomentam em perfeito isomorfismo, *Samba de Uma Nota Só* e *Desafinado* apresentam textos que só poderiam ter sido escritos por – ou com a participação de – um letrista-músico como Newton (era pianista clássico). Já os versos de *Chega de Saudade* e *Garota de Ipanema* só poderiam ser obra de um letrista musical (tanto que acabou fazendo música sozinho – e bem) do nível de Vinicius. Feitas sobre as respectivas músicas, e portanto depois, as letras de ambas são de uma cursividade ímpar. A de *Garota de Ipanema*, em particular, flui tão naturalmente e com tal graça que faz dela uma referência de fluidez em poesia, erudita ou popular, sem distinções – uma mera leitura oral de seus versos basta para provar isso. Na presente caixa, a música pode ser ouvida no CD com a trilha do filme homônimo (produção de Leon Hirszman, roteiro de Eduardo Coutinho). *Como Dizia o Poeta* traz ainda discos com trilhas de peças de teatro (*Orfeu da Conceição*, composta com Tom, *O Bem-Amado* e *Deus Lhe Pague*, com Edu Lobo) e novelas de televisão (*Nossa Filha Gabriela* e *Fogo sobre Terra*, com Toquinho).

O segundo maior parceiro de Vinicius – em quantidade de clássicos produzidos – foi o segundo maior compositor da bossa nova: Carlos Lyra. Compondo com Lyra, Vinicius inaugurou as canções de protesto, de temática social, e em algumas canções de amor, também da produção da dupla, chegou a sutis sugestões do amor físico. Como em *Minha Namorada*: "Os seus braços o meu ninho/ no silêncio de depois". Ou no precioso fecho de *Samba do Carioca*: "O samba que é o balanço da mulher que sabe amar". É preciso dizer que insinuações do tipo não eram comuns em músicas da época – início dos anos 60. Ao lado de Carlos Lyra, Baden Powell detém, por assim dizer, a segunda posição entre os parceiros mais conceituados de Vinicius. A dupla foi responsável pela criação dos chamados afro-sambas, uma série de composições que configuraram um novo e belo estilo musical na primeira metade dos anos 60. Em suas letras, Vinicius retomou, com novo impulso, temas ligados às religiões de origem africana no *mainstream* da MPB, tornando-se, nesse procedimento, um seguidor imediato de Dorival Caymmi. Um dos maiores destaques da caixa vem a ser justamente o disco histórico que lançou os primeiros exemplares dessa produção em 1963, *Os Afro-Sambas*, de Baden e Vinicius.

Dos demais nomes que compuseram com o prolífico letrista, o mais importante foi Toquinho, o parceiro com quem ele produziu o maior número de músicas e com quem formou uma famosa dupla nos anos 70. Nesse período Vinicius – o antipoeta-de-gabinete total – fixou a imagem do poeta que vivia a sua poesia em sua vida, não apenas em sua poesia: a do poeta na vida. Nenhum outro verso seu

FOTO VM PRODUÇÕES ARTÍSTICAS

Na pág. oposta, de cima para baixo, instantâneos de Vinicius com o violonista Baden Powell, o poeta João Cabral de Melo Neto e a filha Luciana de Moraes, idealizadora do projeto; acima, capas de títulos originais: poesia em exercício

Diário de Época

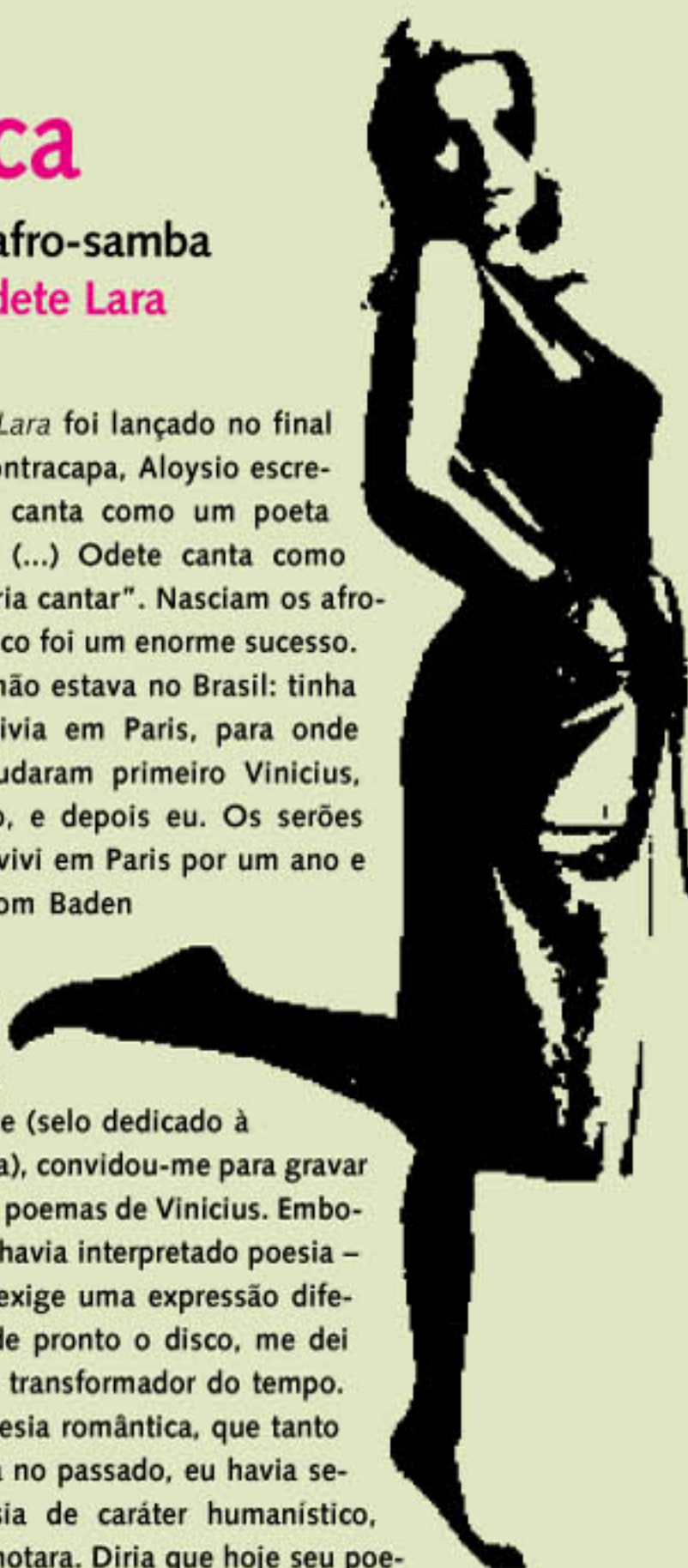
Como Vinicius e Baden inventaram o afro-samba em meio à rotina dos saraus. Por Odete Lara

Conheci Vinicius no início dos anos 60, na casa do pianista Bené Nunes, na Gávea, onde a geração bossa nova – Tom Jobim, João Gilberto, Luiz Bonfá, Carlos Lyra, Edu Lobo, Nara Leão, Roberto Menescal – se reunia aos sábados a pretexto de uma feijoada que se estendia até a noite do domingo, e exibia, no piano ou no violão, suas últimas composições. Por volta de 1963, uma circunstância fez com que eu convivesse mais proximamente ainda de Vinicius. Ele se apresentava no show *Pobre Menina Rica* com Carlos Lyra, co-autor nessa música, e Nara Leão, que estreava em público. Foi quando meu apartamento, espaçoso e próximo, passou a ser freqüentado diariamente, antes ou depois do espetáculo, por Vinicius e por um novo parceiro seu, Baden Powell. Na falta de uma voz feminina, os dois pediam minha participação. Assim começou a ser ensaiado o dueto do *Samba em Prelúdio*.

Vinicius apreciava tudo na vida. Às vezes suspendia os ensaios e assumia a cozinha, no que era excelente. Tendo participado de alguns desses serões, Aloysio de Oliveira, na época criando a gravadora Elenco, resolveu fazer um LP com nós três – segundo ele, "não um LP de rotina, e sim gerado pelo calor e admiração entre todos". Com música de Baden Powell, letra de Vinicius e arranjos do maestro Moacyr Santos, *Vinicius & Odette Lara* foi lançado no final de 1963. Na contracapa, Aloysio escreveu: "Vinicius canta como um poeta deveria cantar (...) Odete canta como uma atriz deveria cantar". Nasciam os afro-sambas, e o disco foi um enorme sucesso. Mas Baden já não estava no Brasil: tinha se casado e vivia em Paris, para onde também se mudaram primeiro Vinicius, em nova união, e depois eu. Os serões prosseguiram, vivi em Paris por um ano e fiz um show com Baden na Holanda.

Há dois anos, Paulinho Lima, produtor do Luzes da Cidade (selo dedicado à poesia brasileira), convidou-me para gravar um CD dizendo poemas de Vinicius. Embora atriz, jamais havia interpretado poesia – que, descobri, exige uma expressão diferente. Depois de pronto o disco, me dei conta do poder transformador do tempo. Em lugar da poesia romântica, que tanto me emocionava no passado, eu havia selecionado poesia de caráter humanístico, que antes mal notara. Diria que hoje seu poema que mais me comove intitula-se *O Haver*, e dele extraio alguns versos:

Resta, acima de tudo, essa capacidade de ternura
essa intimidade perfeita com o silêncio. (...)
Resta essa imobilidade
essa economia de gestos
essa inércia cada vez maior diante do infinito (...)
Resta, (...) essa disponibilidade,
essa vagueza de quem sabe que tudo foi,
como será no vir a ser (...)

A atriz e cantora Odete Lara (acima): solos e duetos com o Poetinha (à esq.)

expressa talvez tal fato como estes: "A coisa mais divina que há no mundo/ É viver cada segundo/ Como nunca mais" – de *Tomara*, um dos sucessos que Toquinho e Vinicius lançaram em uma série de discos agora recuperados em CD. Entre seus muitos, digamos, clássicos de massa e suas inúmeras, a bem da verdade, diluições, há algumas obras de destaque, e pelo menos uma obra-prima: *Tarde em Itapoã*. Um pequeno detalhe em *Tarde em Itapoã*: a rima entre "tarde" e "mar de", no refrão. Essa espécie de rima de duas palavras com uma – muito mais comum na língua inglesa, por sua estrutura sintética, que no português –, e que ocorre também em *Samba da Bênção* ("cadência/vence a"), enriquecendo o rimário viniciano, foi uma novidade introduzida por ele, e que até hoje poucos entre nós praticam (em *Brigas nunca mais*, quase despercebida, há outra, raríssima: a de "más", adjetivo, com "mas", conjunção).

Tais recursos já eram empregados por Vinicius em sua poesia literária, que desse e de outros modos contaminou a sua poesia musical e marca presença em *Como Dizia o Poeta...*, lembrando-nos uma vez mais do grande poeta moderno brasileiro que ele foi (veja-se por exemplo o caso de um belíssimo poema como *O Mergulhador* – de resto, traduzido para o italiano por um poeta da grandeza de Giuseppe Ungaretti). Além disso, as vocalizações de Vinicius superam em muito as de outros imensos poetas nacionais, como João Cabral e Carlos Drummond, indo na contramão da pobre tradição brasileira de leitura oral de poesia. Para tanto contribuiu decisivamente a sua profunda experiência na área musical – com composição, mas sobretudo com canto. Em seu caso, a musicalidade do poeta o aproximou da música, que por sua vez o levou a melhor interpretar a sua própria poesia.

Homem das Letras, Vinicius (à dir.) troca a poesia de gabinete pelo prestígio da literatura de massa; com Tom Jobim (acima), co-autor do hino *Chega de Saudade* e da mundial *Garota de Ipanema*, fez sua principal parceria: dupla maior

FOTO PEDRO DE MORAES/VM PRODUÇÕES ARTÍSTICAS / REPRODUÇÃO AE

O Que e Quanto

Como Dizia o Poeta Vinicius de Moraes – coleção em 27 CDs, idealizada por Luciana de Moraes e dirigida por Marcelo Fróes. Lançamento Universal. Preço médio: R$ 550

NOTAS

Jazz, swing e bossa nova

John Pizzarelli exercita excêntrico romantismo em programa de turnê mundial e lança novo disco, o 18º deste requisitado guitarrista. Por Patrícia Palumbo

Charmoso como Chet Baker, elegante como Sinatra, espirituoso como Mel Tormé. Sem perder o tom suave de voz e o estilo *cool* com que fez fama, o cantor e guitarrista norte-americano John Pizzarelli, 41, prossegue em circuito mundial para divulgar seu mais recente CD, *Let There Be Love* (Telarc), o 18º de sua discografia. Assediado e no auge da carreira, requisitado por programações no mundo inteiro (em julho fez dez noites no Umbria Jazz Festival, em Perugia, Itália), neste mês ele está em temporada no Alcazar Theatre, em São Francisco, Califórnia. Sua agenda, fechada até maio de 2002, inclui o Jazz At The Bistro (St. Louis), o Birdland (NY), o National Arts Centre (Ottawa), passagens por Tel Aviv, Milão e Seattle. Profissional desde os 20 anos, quando estreou acompanhando o pai, o também guitarrista Bucky Pizzarelli, em 1982 ele lançou seu próprio John Pizzarelli Trio, trazendo de volta a revolucionária formação introduzida por Nat King Cole na década de 40: um piano, uma guitarra, um contrabaixo. Em disco, essa formação é expandida, com solistas convidados ao saxofone, acordeão, violoncelo, clarinete e bateria. Com seu instrumento, ele mantém viva uma história que teve início na década de 30, quando a guitarra começou a ganhar espaço no jazz com o advento dos amplificadores. Reza a lenda que Freddie Green, guitarrista da orquestra de Count Basie, passou quase 40 anos sem fazer um solo sequer. Foi nessa época que George Van Eps, filho de um tocador de banjo, criou a guitarra de sete cordas que mais tarde serviria de inspiração para John Pizzarelli, que hoje tem seu próprio modelo. No palco, Pizzarelli alterna clássicos da música brasileira e standards do jazz norte-americano, cultivando igual devoção por Cole Porter, George Gershwin e Tom Jobim. Excêntrico romântico para os padrões atuais, ele afirma ter feito *Let There Be Love* apenas para expressar os "estados do ser apaixonado". Shows do crooner e instrumentista juntam peças do antigo e do novo repertório sem diferenciação. Nesta entrevista a **BRAVO!**, ele fala do estilo que criou e das coisas que mais preza na música: jazz, swing, bossa nova e, fetiche maior, a guitarra elétrica.

BRAVO!: A sua guitarra tem sete cordas como o violão brasileiro usado para o choro. Por que você optou por esse instrumento?

Pizzarelli: Quem inventou essa guitarra nos Estados Unidos foi George Van Eps na década de 30. Ele procurava uma corda mais pesada e mais grave – um lá – que dispensasse o baixista. A idéia era que a guitarra pudesse harmonizar como o piano e que o solista alcançasse registros mais graves. Desde essa época, grandes guitarras de sete cordas têm sido fabricadas e hoje podem ser encontradas facilmente. A minha foi feita especialmente por Moll Custom em Springsfield, Missouri. É um modelo John Pizzarelli.

No choro, a sétima corda faz a nota mais grave — é o que chamamos bordão.

É a mesma coisa. São esses registros mais graves e pesados que eu uso para tocar bossa nova. Quando interpreto *Dindi* ou *Garota de Ipanema*, sempre soa uma batida com nota grave marcando o ritmo. É a sétima corda.

Em show, você alterna standards norte-americanos e clássicos da música brasileira. Por quê?

Aprecio em particular a era da música brasileira em que cresci – *Girl from Ipanema*, com Stan Getz e João Gilberto, e o famoso álbum *Sinatra Meets Jobim*, ambos muito populares nos Estados Unidos. Ouvia muito esses discos com meu pai, Bucky Pizzarelli, que era guitarrista de formação clássica também e que adorava e sabia tocar o violão brasileiro. Naquela época, em Nova York, muitos discos tentavam imitar a música brasileira, e os guitarristas tinham de soar como brasileiros. Cresci ouvindo Gershwin, Porter e Jobim. Todos me soam clássicos.

Sua formação de palco é a mesma do clássico trio de Nat King Cole — piano, baixo, guitarra. Qual é a influência de Cole sobre você?

É um grande desafio tocar com essa formação. Nat King Cole foi o primeiro a fazê-lo e a abrir essa possibilidade, há mais de 50 anos. Depois dele, muita gente tem tentado repetir a fórmula, como Oscar Peterson. Todos nós fomos influenciados por seu grupo. Ainda vemos Nat King Cole como uma grande influência. Nessa formação, os instrumentistas se envolvem com a música de forma mais consciente. O guitarrista tem de dar apoio para os outros músicos no ritmo. Pode até fazer seus solos, mas fica sempre atento à condução de cada um, é sempre a base. Quando se tem a bateria, você pode contar com ela para encobrir certas coisas. Mas num grupo assim, a guitarra tem de ser a bateria e o ritmo também. E é a mesma coisa com o piano.

FOTOS DIVULGAÇÃO

Let There Be Love (à esquerda), CD do músico e crooner John Pizzarelli (no destaque): guitarra de sete cordas

FOTO DIVULGAÇÃO

Para você, quem são os melhores guitarristas?

Obviamente, meu pai é um dos meus favoritos. Eu posso listar meia dúzia de guitarristas que soam únicos para mim – alguns deles pouco conhecidos. Como George Barnes, que tocava com meu pai, George Van Eps, o pai da guitarra de sete cordas, e Les Paul, que eu adoro. No colégio, toquei em bandas de rock, queria tocar como Peter Frampton. E adoro Eagles, James Taylor. E João Gilberto, claro, Toninho Horta e João Bosco, com sua guitarra insana, brilhante. Pat Metheny é muito singular. E gosto de Allman Brothers, dos músicos que tocam no Steely Dan, de Eric Clapton e Eddie Van Halen.

Músicos de estilos bem diferentes, não?

Sim, porque o que importa é a maneira como esses músicos tocam um mesmo instrumento, em geral de seis cordas. E como cada um deles pode soar diferente, mudar as cordas, o corpo da guitarra e tirar dela um som completamente novo. Isso também muda conforme as nacionalidades. A guitarra é de fato um instrumento impressionante. Adoro observar guitarras nas vitrines.

Quem são seus compositores preferidos?

George e Ira Gershwin são geniais, Harry Warne é um grande compositor de canções como *The More I See You* e *You Got Be a Habit with Me*. Adoro Jobim, James Taylor e Bruce Springsteen. E não posso deixar de mencionar Lennon e McCartney.

São diferenças que transparecem na sua performance.

Claro, e acho isso muito importante. No jazz, eu adoro a fase do swing, mas tento achar temas por toda parte e colocá-los dentro desse estilo. Não se pode ter um olhar estreito. É preciso olhar em todas as direções procurando aquilo de que se gosta.

Você pode definir seu estilo?

Meu estilo provém das pessoas que soam como eu – e eu faço parte disso. Tenho um pouco de Nat King Cole, Michael Franks, Chet Baker, Frank Sinatra, João Gilberto... Fico entre *Girl from Ipanema* e *Route 66*. Misturo tudo no caldeirão. E o resultado é John Pizzarelli.

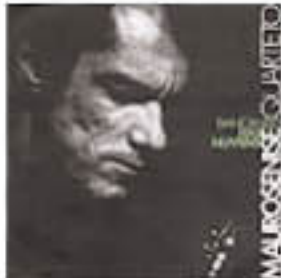
Beleza helênica

Pianista francesa ilumina *Concerto nº 2* de Rachmaninov

Neste ano, completa um século de existência uma das mais célebres obras concertantes de todos os tempos. Estreado em outubro de 1901, o *Concerto nº 2 para piano* de Sergei Rachmaninov foi um êxito instantâneo e até hoje é presença constante nas temporadas do planeta. Esse lançamento comemorativo traz a jovem solista francesa Hélène Grimaud, acompanhada por Vladimir Ashkenazy à frente da Orquestra Philharmonia. O resultado é mais que satisfatório. A intimidade do regente com a obra – Ashkenazy é pianista festejado – e a interpretação flexível de Grimaud resultam em uma fusão impecável, em que tudo é enunciado com clareza e contenção. Não é fácil encontrar novas facetas ou enfoques em uma obra visitada com tanta freqüência por tantos e tantos pianistas. Grimaud encontra inflexões originais e acende algumas luzes diferentes em meio às sombrias texturas das figurações. A pianista explora o esparramado melodismo romântico do concerto com sonoridades poderosas e variadas, características também presentes nas obras de Rachmaninov que completam o disco: um *Prelúdio*, três *Études-Tableaux* e as neoclássicas *Variações sobre um Tema de Corelli*. O disco traz em miniposter a imagem da bela Hélène, cada vez mais cortejada pela cena mundial, em um ensaio seu para a revista *Vogue*. Marketing dispensável, diga-se, para a arte superior da pianista. – DANTE PIGNATARI • ***Rachmaninov Piano Concerto nº 2*, Hélène Grimaud (Teldec/Warner)**

Grimaud: impecável e fotogênica

Em pleno improviso

Sem qualquer referência postiça, e com sons que fluem como raramente se ouve no instrumental brasileiro, o saxofonista Mauro Senise chega aos 51 anos na plenitude da maturidade musical. Em quarteto afinadíssimo nesse CD excepcional, ele faz, em lugar de *standards*, peças finas nativas, a maioria injustamente esquecida. Traz pioneiros do jazz brasileiro – Luís Americano (*Numa Seresta*) e Victor Assis Brasil (*Waltz for Phil Woods*) – e colegas de sua geração, como Cristóvão Bastos, Gilson Peranzetta e Roberto Araújo. – JOÃO MARCOS COELHO • ***Dançando nas Nuvens*, Mauro Senise Quarteto (independente)**

Rap colorido e hedonista

Enquanto grande parte do hip-hop se vingou do mundo insistindo na denúncia e na agressividade, os membros do californiano Pharcyde conquistaram platéias com atitude positiva: são os neo-hedonistas do rap. Seus três primeiros discos chegam em pacote – do insuperável *Bizarre Ride* (1992) aos ótimos *Labcabincalifornia* (1995) e *Plain Rap* (2000). Desde a estréia, o trio mostra a que veio. À fórmula ritmo-poesia, o Pharcyde acrescenta passeios pela sonoridade urbana, abrindo um mundo colorido em design ruidista e conversas paralelas. – REGINA PORTO • ***Plain Rap*, The Pharcyde (Delicious Vinyl/Trama)**

O exílio e o oásis

A voz castigada de Cesária Évora reafirma, em novo CD, seu orgulho pela terra árida, vulcânica e desértica do Cabo Verde, onde nasceu. Toda a cultura e nostalgia desse arquipélago de desterrados ressoam em seu canto. Sucesso mundo afora, "Cize" não abre mão da língua crioula – português com francês e dialetos – e tampouco do estilo original das mornas, ainda compostas à maneira antiga. A diva de porte blueseiro e fadista recebe Caetano Veloso, que ressurge como sua segunda voz em *Regresso*, e o pianista e gigante cubano Chucho Valdés, em *Negue*. – RP • ***São Vicente di Longe*, Cesária Évora (Lusafrica/BMG)**

A fonte do mangue

Depois de um lançamento integral em MP3, a banda pernambucana Querosene Jacaré traz ao "mundo real" seu segundo álbum: *Fique Peixe* ("fique tranqüilo", na gíria local). Mais madura e marcada, QJ reforça a liberdade de interpretação e o experimentalismo, sem se furtar à ciranda, à embolada e ao Caribe próximo. A pegada rock'n'roll soa forte em fusões e referências ao samba dos anos 70 (J. Ben), o rap, o funk e o som eletrônico. De expoente do manguebeat, a atual produção da banda emerge de um mergulho em águas de fontes diversificadas. – JULIO DE PAULA • ***Fique Peixe*, Querosene Jacaré (independente)**

Laços de sangue

O selo de "Melhor Álbum de Jazz Latino" do Latin Grammy/2000 para este CD foi um prêmio de merecido reconhecimento à fusão transatlântica entre o vigor do jazz (o pianista dominicano Michel Camilo) e a passionalidade flamenca (o guitarrista espanhol Tomatito). Herdeiro da tradição de guitarra de Camarón de la Isla e Paco de Lucia, Tomatito vem de uma linhagem familiar de excepcionais músicos ciganos, agregados no codinome *El Tomate*. Com pitadas de música caribenha, samba e tango, o disco ganha fulgor dobrado na faixa-título, de Chick Corea. – ANDRÉ PEREIRA • ***Spain*, Michel Camilo e Tomatito (Verve/Universal)**

O menino dos olhos

Devidamente mimado, o pop híbrido de David Byrne chega não ao pretenso anonimato, mas à mais completa realização. Os 12 temas da "boa nova" – *U.B. Jesus* dá o tom – balançam entre o emocional e o associativo, o dançante e o tocante. A ordem é induzir à consciência pelo vigor e vencer uma revolução movimentando corpos. É o prenúncio dos sons desta época datada na realidade virtual, no mix sinfônico e na globalização da cultura (*Desconocido Soy*). CD cheio de amigos e de referências idolatradas – de Beatles e brasileiros ao Mediterrâneo e Oriente Médio. – RP • ***Look into the Eyeball*, David Byrne (LuakaBop/Virgin)**

New "bossa" Orleans

Aos 28 anos, Nicholas Payton consegue o impossível nesse disco diversificado em tributo a Armstrong. Não importam as vistosas décadas de existência de cada uma das músicas escolhidas. Mesmo à frente de uma big band, ele consegue se afastar da postura museológica de Wynton Marsalis, seu conterrâneo de New Orleans. Improvisador consistente ao trompete, Payton assina arranjos sofisticados (atualiza a tuba, instrumento notável nos anos 20) e se rende ao balanço da bossa nova para reler *Hello, Dolly* e *I'll never Be the Same*, quando canta também. – JMC • ***Dear Louis*, Nicholas Payton (Verve/Universal)**

Na trilha cotidiana

Habituado à música incidental de televisão, Alberto Rosenblit sai em disco autoral com "trilhas inéditas e pessoais" para o dia-a-dia. Com ponto alto em *Na Rua Sol Maior, Vargem Grande* e no solo de piano *Blue Window*, as dez faixas do disco têm aval e participação de feras como Jaques Morelenbaum (violoncelo), Paulo Jobim (violão), Victor Biglione (violão), Odete Ernest Dias (flauta) e Jorge Helder (contrabaixo). A unidade estabelecida com a bossa nova, a valsa e o choro é realçada por cordas e sopros em arranjos magníficos. – ADRIANA BRAGA • ***Trilhas Brasileiras*, Alberto Rosenblit (independente)**

Tête-à-tête

Cantor afro-francês triunfa em primeiro disco de trilogia

Há um verão, Tété ganhava público e fama nos festivais alternativos de música da Europa. Fruto de uma vida migratória, esse jovem francês de raízes africanas escalou carreira com guitarra na mão, dos submundos de seu país até os bares de Montmartre, Paris. A maratona lhe rendeu reputação de palco, shows sucessivos e um contrato para três discos Epic/Sony. *L'Air de Rien* é o primeiro da trilogia, que tem tudo para ganhar continuidade. Acompanhado de baixo, bateria e alguns timbres exóticos para adornar a batida folk-pop-soul, a primeira aventura discográfica Tété não conhece amadorismo. Ao contrário, faz jus ao seu apelido de "Ben Harper francês". A música do cantor e compositor é pura diversão com palavras e melodias, misturando influência de Keziah Jones com admiração por Beatles e Hendrix. Seu som próprio tem a simplicidade, leveza e espontaneidade de veterano. Como *Air de Rien* (literalmente, "ar de nada"), as outras 13 faixas do trabalho têm um quê de biográficas. Tété revisita o cotidiano e fala com todo o mundo quando fala de si. Canta experiências breves, histórias compridas e até uma canção do coração: *Eleanor Rigby*, de Lennon e McCartney. É a única versão de todo o disco (e a única música cantada em inglês), que ressuscita mais suingada, com sotaque soul. Difícil não se render às preferêcias do autor, às suas vontades (*Les Envies*) ou à sua magia (*Le Magicien*). – GABRIELA MELLÃO • ***L'Air de Rien*, Tété (Epic/Sony)**

Tété: o "Ben Harper francês"

O manifesto formal

Livro de musicólogo reaviva os ideais que cercaram o primeiro programa estético da música brasileira contemporânea. Por Mauro Muszkat

A arte musical é o reflexo do essencial na realidade. Música é movimento. Música é vida. Essas máximas, que compõem o Manifesto 1946 do Grupo Música Viva, ganham interlocutor maior no musicólogo, compositor e educador Carlos Kater, 52, autor do recém-lançado *Música Viva e H.-J. Koellreutter – Movimentos em Direção à Modernidade* (Musas). Trata-se, em livro, do mais proficiente e bem-sucedido trabalho de reflexão, musicologia e documentação histórica acerca da chamada "segunda fase da modernidade brasileira", articulada pela batuta singular de H.-J. Koellreutter. Com narrativa vibrante, o texto faz uma síntese magistral do momento estético que renovou a música contemporânea brasileira e inseriu a arte nacional na vanguarda do século 20. Tida como "marco oficial", a Semana de Arte Moderna não representou um programa capaz de agregar o trabalho original de novos compositores ou elaborar crítica coerente às instituições elitistas e provincianas do início dos anos 20. Seu único mérito foi ter servido de panorama para algumas poucas obras originalíssimas de Villa-Lobos. A verdadeira transformação – ou manifesto – viria com Koellreutter e o Música Viva, num percurso que teve início em 1938. Seu impacto foi além dos conceitos: refletiu-se na vida musical com estréias, edições, festivais, orientações pedagógicas e seminários livres, em ampla reivindicação de posturas institucionais mais abertas.

Multifacetada, a exposição estética de Kater, em seu livro, é rica nos dados factuais, reproduzindo documentos originais e ordenando apresentações, emissões radiofônicas e críticas da época. Ainda que concilie liberdade de estilo com rigor científico – trata-se de versão de tese para cadeira titular na Universidade Federal de Minas Gerais –, o autor não faz concessão ao academicismo e impõe seus questionamentos e opiniões com sinceridade. Conseqüências conceituais e filosóficas, artísticas e ideológicas que cercaram os debates do grupo são reavivadas, com especial atenção para a influência política do Realismo Socialista sobre compositores como Claudio Santoro, Guerra-Peixe e Eunice Katunda. Esta, grande pianista e compositora, é outro objeto de interesse do musicólogo, que paralelamente lança *Eunice Katunda – Musicista Brasileira* (AnnaBlume), o primeiro livro dedicado a ela, com catálogo comentado de obras. Ambos os lançamentos atualizam fontes musicológicas, fazendo prevalecer a atitude reflexiva sobre a documental. No caso de Katunda, a publicação reconstitui com ineditismo o depoimento existencial e psicológico daquela que foi a figura feminina mais notável e inquietante do grupo.

Música Viva exibe a íntegra das correspondências entre Koellreutter e Santoro, bem como as famosas cartas abertas de Guarnieri e a resposta final de Koellreutter, que o autor interpreta à luz das contradições "reais e virtuais" entre arte nacional, nacionalismo estético e político. Do embate, sobressaem-se as posições universalistas de Koellreutter em prol de uma arte funcional ("arte-ação", ele diria). Da essência dos princípios e dinamismo intelectual do período, o autor remete o leitor a reflexões atualizadas sobre a prática musical no Brasil. E o faz com modéstia proporcional à sua autoridade intelectual. Não bastassem as credenciais de doutor em história e musicologia pela Sorbonne (Paris), sua respeitabilidade no Brasil e no exterior, suas atuações como compositor performático e conceitual, Kater tem se dedicado a um projeto social inovador de formação de educadores em periferias urbanas. *Música Viva* é auto-referencial: tema e autor se identificam no resgate do poder transformador da arte.

O auto-referencial *Música Viva* (no alto), de Carlos Kater, e H.-J. Koellreutter (à dir.) em imagem de época: resgate de uma arte transformadora

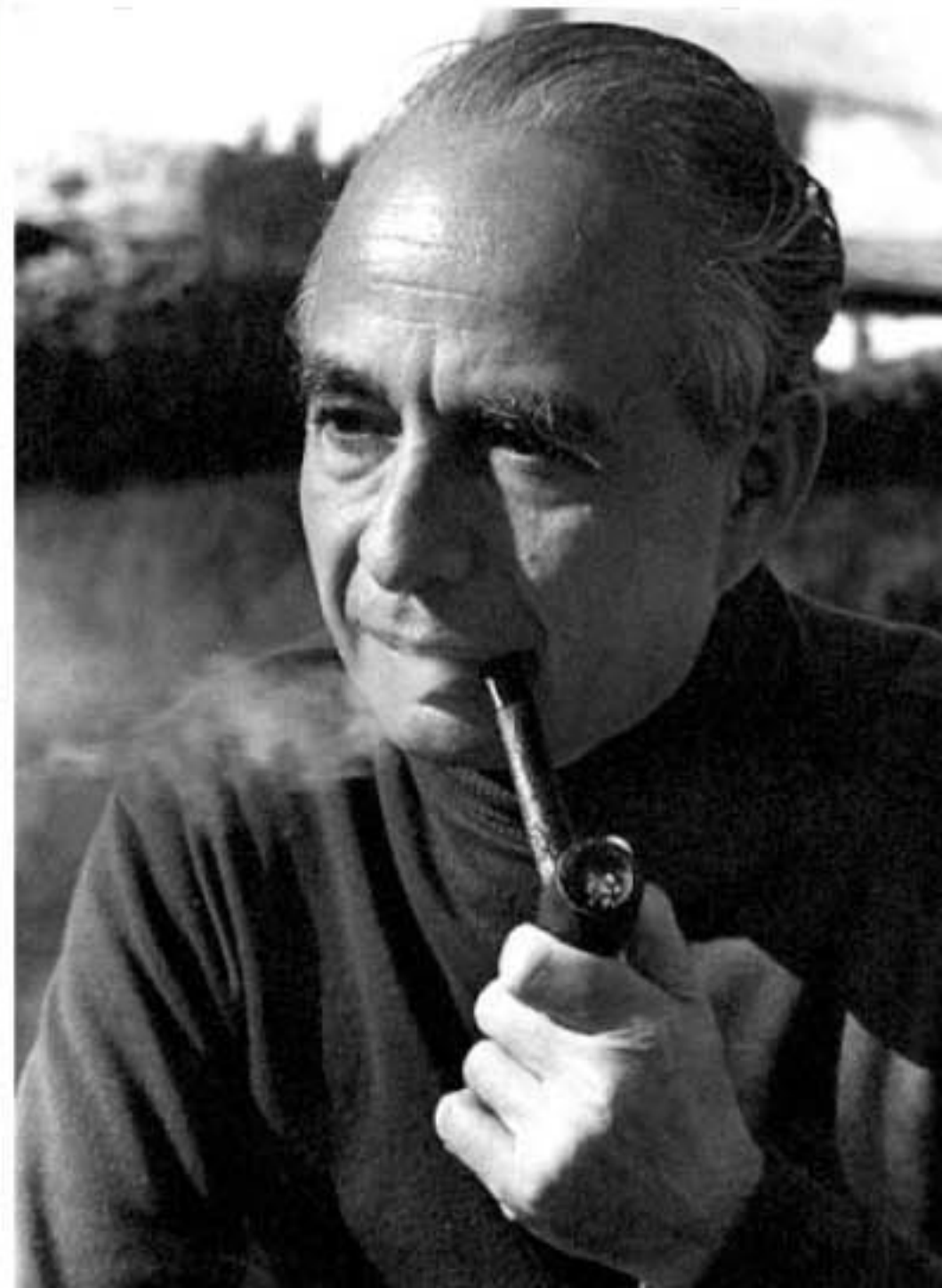



FOTO ACERVO PESSOAL

O tratado das paixões

Painel inédito da ópera barroca ganha projeto temático inspirado em Descartes

Barroco!, painel da ópera do século 17 idealizado e dirigido pelo cravista Marcelo Fagerlande, estréia no dia 3, com temporada até 2/9 (qua. a dom., às 18h), no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio. Inédito, o projeto é baseado no *Traité des Passions de l'Âme* (1649), do filósofo francês René Descartes. Conforme sua teoria, as paixões humanas poderiam ser disciplinadas pela razão. Para demonstrá-lo, classificou seis *affetti* essenciais: admiração, amor, ódio, alegria, tristeza e desejo. As emoções são ilustradas com árias e duetos de grandes mestres do Barroco italiano (Monteverdi), alemão (Händel), inglês (Purcell) e francês (Rameau e Boismortier). São cenas de sedução e explosões de ódio, declarações de amor e provas de fidelidade, sem faltar lamentos dolorosos, como o da amante abandonada que se entrega à morte (na ária *"As I lay on earth"* de *Dido e Enéias*, de Purcell). Títulos conhecidos, como *A Coroação de Popéia*, de Monteverdi, e *Xerxes*, de Händel, são contrapostos a outros menos familiares, como os *opéras-ballets* franceses *Pygmalion*, de Rameau, sobre o personagem mitológico que se apaixona por Galatéia, a estátua que esculpiu, e *Don Quichotte chez la Duchesse*, comédia de Boismortier. A série inclui *Rei Arthur*, de Purcell, não exatamente uma ópera, mas um *masque*, como os ingleses chamavam, no século 17, a peça de teatro falado com números musicais intercalados. A escolha da ópera para caracterizar o estilo e o espírito do Barroco liga-se ao fato de o drama lírico – que nasceu em Florença em 1597 e se desenvolveu em Veneza a partir de 1637 – ter sido a mais típica e complexa criação do período. A direção cênica é de Alberto Renault, com presença de cinco cantores-solistas. Informações: 0++21/ 3808-2020. – LAURO MACHADO COELHO

Renault e Fagerlande (abaixo), os diretores: cenas estilizadas

O som da Renascença

Grupos da Espanha e Itália refazem ao vivo rotas erráticas da interpretação histórica

A música do passado ganha dois programas de peso neste mês, com a vinda do grupo catalão Hespèrion XXI (dias 13, 14 e 15 no Teatro Cultura Artística, em SP) e o italiano Il Giardino Armonico (dia 25 no Teatro Municipal do Rio e de 27 a 29 no Cultura Artística, em SP). O primeiro, liderado por Jordi Savall, recupera repertório sefardita de grandes centros na Europa e Norte da África; o segundo, com Giovanni Antonini à frente, percorre uma rota errática pela Lombardia em busca de obscuros autores renascentistas italianos. Trata-se de pesquisas musicológicas com base em fontes históricas e tradições orais, que vão a dimensões de recriação musical. O Hespèrion cobre o tempo em que judeus, árabes e cristãos, pilares da cultura hispânica, conviviam nas iluminuras das cantigas ibéricas e nos dizeres dos romances velhos. O que se restringiu com o avanço da Reconquista e a expulsão dos judeus da Espanha por decreto de 1492 foi, em parte, preservado no exílio pela tradição sefardita, subsistindo como cantos de trabalho, de ninar, de bodas, nascimento e circuncisão. A formação do Hespèrion inclui instrumentos bíblicos e outros de origem árabo-persa, como psaltério e *rebab*, ou árabe, como o alaúde medieval e o *oud*. A voz de Montserrat Figueras paira como fio condutor, com melismas, bordaduras e microtons, tecendo com o conjunto uma tela de labores e melancolia que faz pressentir a diáspora que se desdobraria no futuro. Já o Giardino Armonico, com instrumentos barrocos mais conhecidos (cornetos, dulciana, arqui-alaúde, cravo), reproduz o sentido seiscentista do tocar em companhia, numa verdadeira arte da conversação. A agilidade das ornamentações revela estudo apurado da técnica e conhecimento de tratados musicais, compêndios de retórica e improvisação, prática que se executa como um monólogo interior e que se adequa à ocasião, ao momento e à obra que se seguirá, recriada. – ANNA MARIA KIEFFER

O catalão Hespèrion XXI (acima) e o milanês Il Giardino Armonico (à dir.): atemporais

FOTOS ARTHUR CAVALIERE/STRANA / DIVULGAÇÃO

Música cifrada

Coleção editada pela Associação Cachuera! documenta cultura da diáspora africana espalhada de norte a sul do Brasil

Oitocentas horas de gravação digital em 12 anos de pesquisa que acompanhou o calendário de festas "afro-caipiras" e do "catolicismo popular" resultaram no mais moderno acervo da cultura tradicional das regiões Sudeste e Sul do Brasil: a coleção *Documentos Sonoros*, com os três primeiros discos lançados via Itaú Cultural e Associação Cachuera!. O trabalho foi coordenado por Paulo Dias, músico, etnomusicólogo e fundador do Cachuera!, uma ONG dedicada à pesquisa, difusão e valorização estética das manifestações de cultura popular. Sem viés hierárquico, seus integrantes buscam interação com as comunidades pesquisadas e seus agentes, regularmente trazidos a workshops. O primeiro CD trata do congado mineiro e seus tocantes cruzamentos com a música caipira. As gravações obedecem a etapas rituais da festa, com registros em som e imagem de diferentes comunidades. O conceito festivo é ampliado no segundo CD, que mostra gêneros de danças de terreiro do Sudeste. Há detalhes curiosos sobre a música desses afro-descendentes, que se comunicam por um sofisticado sistema de cifras e metáforas. Era por meio de nomes das peças dos carros-de-boi, por exemplo, que os cantantes iniciados passavam mensagens a outros escravos durante as festas permitidas (conversas eram proibidas na lida do dia-a-dia). Muitos cantos, considerados de estrutura musical simples por pesquisadores estrangeiros ou menos atentos à decodificação do texto, revelam essa faceta de sobrevivência e resistência cultural, tão freqüente no jongo e no candombe e ocasional no congado. Há mais de um Brasil surpreendente. No terceiro CD, a região Sul do país, reconhecidamente "branca" e com certa influência dos índios nativos, é mostrada também como foco da cultura afro-brasileira. Em Florianópolis, encontrou-se o possivelmente último exemplar de um instrumento africano raro, o orocongo; em Porto Alegre, chegou-se a uma "esquecida" comunidade africana, antiga como a de Salvador e de mesma origem, o que faz da capital gaúcha a cidade de maior população negra do Sul brasileiro. É provável que, libertos, esses grupos negros tenham disputado com os imigrantes o mesmo campo econômico e de aceitação social. Maniqueístas, os primeiros europeus cristãos que se aproximaram de culturas do grupo lingüístico dos iorubas – do qual advêm o candomblé e outras tradições animistas – viam seus deuses-orixás como entidades "satânicas", condenando suas manifestações. O engano histórico persiste até hoje. É o que pesquisas como a do Cachuera! tentam corrigir, desde que Pierre Verger "descobriu a Bahia". – PEDRO KÖHLER

Manifestantes em festividade (acima): comunidades negras "esquecidas"

Entidades na floresta

Ecosystem, primeira *rave* ecológica internacional, reúne mais de 60 atrações em pleno Amazonas

A mata tropical amazonense deve tremer ao som do hip-hop e da música eletrônica entre os dias 2 e 5 deste mês, quando acontece o primeiro Ecosystem 1.0. O intuito da *rave* é contribuir com as campanhas de preservação da Floresta Amazônica, que têm apoio do Greenpeace. E, conforme o DJ brasileiro Soul Slinger, organizador geral da festa, fazer dançar de 5 a 10 mil pessoas por dia. O palco será montado em uma pedreira desativada em uma reserva natural a cerca de 15 km de distância de Manaus. Entre artistas conceituados na cena eletrônica mundial estão DJ Krush (Japão) e Aphrodite (Inglaterra). Dos brasileiros, destaque para o batuque digitalizado da pernambucana Nação Zumbi, o rap do carioca Marcelo D2 e o improviso da Suba Dream Band. Lúcio Maia (Nação Zumbi), Bid (Funk Como Le Gusta) e Éder "O" Rocha (Mestre Ambrósio) formam a banda de ocasião que homenageia o produtor Suba, morto em 1999. A atração mais aguardada é o DJ e produtor norte-americano Afrika Bambaataa, pioneiro do hip-hop. À frente do núcleo de produção Zulu Nation, ele popularizou o rap na passagem da década de 70 para 80, e fez sucessos com *Planet Rock*, *Looking for a Perfect Beat* e *Renegades of Funk*. O site do festival oferece serviços e pacotes para ingressos, transporte e hospedagem (www.ecosystem1.org). – RAMIRO ZWETSCH

O americano Afrika Bambaataa (abaixo): pioneiro entre conceituados

FOTOS ANDRÉA VALENTIM/DIVULGAÇÃO

POR GUGA STROETER

UM CONVITE À LIBERDADE

Denominador comum de toda a discografia *Buena Vista*, o contrabaixista cubano Cachaito forja o futuro em seu primeiro CD e inaugura um estilo no jazz latino e mundial

Durante as últimas décadas, a música de Cuba pouco se comunicou com as tendências internacionais. Apenas um ou outro artista conseguiu dialogar com as transformações globais. O *Buena Vista Social Club* foi um fenômeno raro – mas *Buena Vista* não é uma orquestra: é o nome de um filme-documentário de Wim Wenders com veteranos músicos cubanos. A trajetória vitoriosa de seus protagonistas fez do filme uma marca, que a indústria fonográfica logo converteu em fórmula, com sucessivas gravações e regravações de clássicos da música cubana pré-revolucionária. A arregimentação e a instrumentação desses discos "temáticos" variam, mas têm seu denominador comum: o baixista Orlando "Cachaito" Lopez. Cachaito subverteu o padrão e parece ter tomado para si a responsabilidade de gestar o futuro sem abrir mão dos requisitos que definem a expressão afro-caribenha. Da geração trazida pelo *Buena Vista* ele é, sem dúvida, um fenômeno à parte.

Nascido em Havana em 1933, herdeiro e representante atual da tradicional família Lopez – que contribuiu para a música cubana e internacional com a formação de dezenas de contrabaixistas –, Cachaito é filho do lendário Orestes Lopez, a quem os musicólogos cubanos atribuem a invenção do ritmo mambo (que Perez Prado reivindica para si) e sobrinho de Israel Cachao, o incrível músico reabilitado na mídia pelas sessões patrocinadas pelo ator Andy Garcia. Estrela do mais novo lançamento da elite *Buena Vista*, o disco de Cachaito dispensa qualquer metáfora no título para se denominar simplesmente *Orlando "Cachaito" Lopez* (Nonesuch/Warner). Surpresa radical, diferente de todas as realizações de seus companheiros, Cachaito inaugura um estilo.

Sua música é ousada em todos os sentidos. Em vez de bisar temas consagrados, ele optou por um *latin jazz* experimental e contemporâneo e firmou um pé na world music. Em lugar do tradicional piano *montuno* cubano, fez comparecer o órgão Hammond D3 do tecladista jamaicano Bigga Morrison, carregado no sotaque pop do reggae. Igualmente inesperadas são as convidadas ambientações sonoras do DJ e hip-hopper francês Dee Nasty, quando este assume o primeiro plano com samplers e ritmos eletrônicos. Cachaito contrapõe toda essa atitude vanguardista a gestos tradicionais – não faltarão o naipe de violinos de charanga nem os belos e conservadores arranjos de metais de Pedro Depestre González, maestro do mais famoso cabaré cubano, o turístico Tropicana. É disco inteiro instrumental, cuja sonoridade mantém, em certas passagens, um flerte com a liberdade e a timbragem de *Bitches Brew*, de Miles Davis, dos anos 70.

Cachaito não se furta à deliciosa falta de pressa, o que faz com que eventos musicais sucedam-se organicamente, num comportamento antiestimulante e, para os padrões instantâneos de consumo, antimercantilista. É um grande instrumentista, e toca exatamente no mesmo estilo de seus antepassados. O curioso é que esse estilo – que soava antiquado nos anos 70 – é hoje matiz e matriz de todos os sons modernos. Cachaito elege uma frase, um *ostinato*, com inclemente insistência, propiciando aos instrumentistas um fundamento sólido para variações e improvisações. É essa repetição obsessivo-compulsiva que ganhou, recentemente, a nomenclatura cosmopolita de groove. Por conta dessa sua teimosa convicção familiar, Cachaito tornou-se ultramoderno. Nada mais natural à sua música do que permitir generosamente que, sobre a constância, sejam colocados os mais distintos gestos.

Orlando "Cachaito" Lopez é um dos principais álbuns do ano. À cena internacional da

Caribenho, cosmopolita e coletivista, *Orlando "Cachaito" Lopez* (acima), CD Warner, agiganta um músico até então à sombra: Cachaito (abaixo) ousa na timbragem ao acolher o pop, o reggae e o hip-hop

FOTO CRISTINA JASPARS/DIVULGAÇÃO

ARTISTA	Patricia Racette (Violetta), Carlo Ventre (Alfredo Germont) e Renato Bruson (Giorgio Germont) formam o elenco internacional da ópera *La Traviata*, de Verdi, regida em São Paulo por **Reinaldo Censbella** (*foto*) e com direção cênica de Alejandro Chacon.	Luiz Fernando Malheiro rege a ópera *La Sonnambula*, de Bellini, no Rio de Janeiro, com direção cênica do britânico Aidan Lang e os cantores **Rosana Lamosa** (Amina) (*foto*) , Raul Gimenez (Elvino) e Erwin Schrott (Conde Rodolfo).	O maestro indiano **Zubin Mehta** (*foto*) rege, em São Paulo e no Rio, a Filarmônica de Israel.	O violoncelista **Antonio Meneses** (*foto*) toca com a Orquestra Petrobras Pro-Música, regida por Roberto Tibiriçá, no Rio de Janeiro; em duo com a pianista Cristina Ortiz, em São Paulo; e com a Orquestra Sinfônica do Nordeste, sob regência de Rafael Garcia, em Recife.	O pianista **Bruno Leonardo Gelber** (*foto*) apresenta-se com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, regida por Alain Lombard; e com a Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a batuta de Yeruham Scharovsky.
PROGRAMA	Com libreto de Francesco Maria Piave, baseado na peça *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas, a ópera em três atos *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, que conta a história da tuberculosa cortesã parisiense Violetta Valéry, foi um fracasso ao estrear em Veneza, em 1853 – hoje, contudo, constitui um dos títulos mais populares do compositor italiano.	Giuditta Pasta foi a protagonista da estréia de 1831, em Milão, de *La Sonnambula*, ópera em dois atos de Vincenzo Bellini com libreto de Felice Romani. O drama narra a história de uma camponesa cuja honra é colocada em xeque porque seu noivo desconhece o que seja o sonambulismo que a acomete.	No primeiro dia em São Paulo e na récita única no Rio, a orquestra toca Beethoven – *Sinfonia nº 1*; Mahler – *Sinfonia nº 5*. Já a segunda apresentação paulistana é constituída de Mozart – *Sinfonia nº 35*; Schönberg – *Sinfonia de Câmera nº 1 op. 9*; Schubert – *Sinfonia nº 9, "A Grande"*.	1) Max Bruch – *Kol Nidrei*; Schumann – *Concerto para violoncelo e orquestra*; Beethoven – *Sinfonia nº 6 "Pastoral"*; 2) Villa-Lobos – *Pequena Suíte*; *Sonata nº 2*; Rachmaninov – *Sonata op. 19*; 3) Haydn – *Concerto em dó maior*; Tchaikovsky – *Variações rococó*.	1) Weber – Abertura da ópera *"Der Freischütz"*; Brahms – *Concerto nº 1 para piano e orquestra*; Fauré – 4 Peças de *"Pelléas et Mélisande"*; Bartók – *O Mandarim Maravilhoso*; 2) Beethoven – *Sonata op. 3 nº 2*; Brahms – *Concerto nº 1 para piano e orquestra*; Mozart – *Concerto nº 24 para piano e orquestra*.
ONDE E QUANDO	Teatro Municipal – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/11/222-8698, em São Paulo, SP. Dias 20, 22 e 24, às 20h30, e dia 26, às 17h. De R$ 15 a R$ 130.	Teatro Municipal – pça. Floriano, s/nº, tel. 0++/21/544-2900, no Rio de Janeiro, RJ. Dias 24 e 28, às 20h; dia 26, às 17h. De R$ 25 a R$ 80.	1) Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, tel. 0++/11/3337-5414, em São Paulo, SP. Dias 5 e 6, às 21h. 2) Teatro Municipal – pça. Floriano, s/nº, tel. 0++/21/544-2900, no Rio de Janeiro, RJ. Dia 7, às 20h30. R$ 50 a R$ 1500.	1) Teatro Municipal – tel. 0++/21/544-2900, no Rio de Janeiro, RJ. Dia 15h, às 20h. 2) Teatro São Pedro – tel. 0++/11/3667-0499, São Paulo, SP. Dia 17, às 21h. R$ 60 a R$ 140. 3) Teatro da UFPE – tel. 0++/81/3453-4344, Recife, PE. Dia 27, às 21h. R$ 20.	1) Sala São Paulo – tel. 0++/11/3337-5414, São Paulo, SP. Dia 9, às 21h, e dia 11, às 16h30. De R$ 10 a R$ 30. 2) Teatro Municipal – tel. 0++/21/544-2900, no Rio de Janeiro, RJ. Dia 18, às 16h30. De R$ 25 a R$ 180.
POR QUE IR	Os Patronos do Teatro Municipal celebram o ano Verdi com um elenco que tem tudo para funcionar – Patricia Racette causou furor ao cantar *La Traviata* no Metropolitan de Nova York, enquanto o experiente Renato Bruson é um dos mais respeitados barítonos verdianos do segundo pós-guerra.	No Brasil, só o Municipal do Rio se lembrou de que, além do centenário de morte de Verdi, 2001 marca os 170 anos de falecimento de Bellini, cuja *Sonnambula* traz a felicidade melódica e o virtuosismo vocal que caracterizaram a escola composicional italiana conhecida como *bel canto*.	Zubin Mehta já veio inúmeras vezes ao Brasil com a Filarmônica de Israel – em todas elas, cativou o público com seu estilo comunicativo e carismático e com uma regência clara e apaixonada.	Radicado na Suíça e membro do Beaux Arts Trio, o violoncelista Antonio Meneses mata as saudades do público brasileiro em sua única aparição no país, em 2001 – em Recife, esse pernambucano de Olinda não tocava havia mais de dez anos.	O argentino Gelber teve aulas com Vincenzo Scaramuzza, mestre de sua compatriota Martha Argerich, e foi ainda o último aluno de Marguerite Long, tendo construído sólida carreira internacional.
PRESTE ATENÇÃO	Em *"Ah, fors'è lui che l'anima"*, cena final do primeiro ato da ópera – trata-se de um monólogo no qual Violetta reflete sobre sua condição, seguido por uma *cabaletta* em compasso 6/8, ao fim do qual a tradição verdiana comanda que, embora não esteja escrito, a soprano emita um mi bemol agudo.	Na brilhante e virtuosística ária de bravura *"Ah! Non giunge"*, que encerra a ópera, e foi um veículo para todas as divas que cantaram *La Sonnambula*, de Giuditta Pasta a Joan Sutherland, passando por Adelina Patti, Lucia Tetrazzini e Maria Callas.	No solo de trompete que abre o primeiro movimento da *Sinfonia nº 5*, de Mahler – evocando, a um só tempo, a *Marcha Nupcial* de Mendelssohn e a *Marcha Fúnebre* de Chopin, a melodia abre o clima de ambigüidade e intensidade emocional que será a característica marcante da peça.	Na combinação mágica de dois dos maiores artistas brasileiros radicados no exterior – depois de muito tempo sem tocar juntos, as personalidades musicais fortes de Antonio Meneses e Cristina Ortiz retomam agora um duo de muito sucesso no passado.	No tratamento sinfônico que Brahms dá ao último movimento de seu primeiro concerto para piano e orquestra – misturando rondó e forma-sonata, o compositor se distancia do conceito de virtuose, feito apenas para o brilho do solista.
O QUE OUVIR	Ouça Renato Bruson na bela gravação de *La Traviata* feita por Riccardo Muti, ao lado do tenor Alfredo Kraus e com Renata Scotto no papel-título. Selo EMI.	Sob regência de seu marido, Richard Bonynge, Joan Sutherland fez uma conceituada gravação de *La Sonnambula*, ao lado do tenor Luciano Pavarotti. Selo Decca.	Com a Filarmônica de Israel, Zubin Mehta gravou várias sinfonias de Mahler, como as de nº 1, 2, 6 e 10. Selo Sony.	Um dos maiores sucessos fonográficos da carreira de Antonio Meneses foi *Don Quixote*, de Richard Strauss, com a Filarmônica de Berlim, regida por Herbert von Karajan. Selo Deutsche Grammophon.	Ponto alto na discografia de Gelber são os discos com sonatas de Beethoven. Selo WEA/Denon.

ARTISTA	A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, regida por James Judd, convida o pianista **Jean Louis Steuerman** (*foto*).	John Neschling rege Coro e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, tendo como solista o pianista francês **Michel Dalberto** (*foto*).	Formado por Michael Hasel (flauta), Andreas Wittmann (oboé), Walther Seyfarth (clarinete), Henning Trog (fagote) e Fergus McWilliam (trompa), o **Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim** (*foto*) faz duas apresentações na série do Mozarteum Brasileiro, em São Paulo.	O Quarteto Castagneri, acompanhado do clarinetista Romain Guyot; e o violinista **Shlomo Mintz** (*foto*), em duo com o pianista Itamar Golan, são as atrações que abrem a série Concertos BankBoston.	O pianista **Fernando Lopes** (*foto*) faz recital-solo em Campinas.
PROGRAMA	Pe. José Maurício Nunes Garcia – *Abertura Zemira*; Schumann – *Concerto para piano e orquestra*; Elgar – *Sinfonia nº 2*.	Almeida Prado – *Pequenos Funerais Cantantes*; Grieg – *Concerto para piano e orquestra*; Prokofiev – *Sinfonia nº 3*.	1)Mozart – *Fantasia KV 608*; Reicha – *Quinteto em Ré Maior*; Barber – *Summer Music op. 31*; Villa-Lobos – *Quinteto em Forma de Choros*; Julio Medaglia – *Suíte Belle Époque na América do Sul*; 2) Ibert – *Três Peças Breves*; Milhaud – *La Cheminée du Roi René*; Françaix – *Quinteto nº 1*; Thomasi – *5 Danças Profanas e Sacras*; Taffanel – *Quinteto em sol menor*.	1) Castagneri/Guyot: *Quarteto de Cordas op. 33 nº 2*, de Haydn, e o *Quinteto op. 115*, de Brahms. O primeiro programa é complementado pelo *Quarteto* de Debussy e, o segundo, pelo *Quarteto nº 6*, de Bartók. 2) Mintz/Golan: Schubert – *Sonatina em Ré*; Stravinsky – *Duo*; Brahms – *Sonata nº 3 para violino e piano*; Ravel – *Tzigane*.	Chopin – *Estudos op. 10 e op. 25*.
ONDE E QUANDO	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, tel. 0++/11/3337-5414, São Paulo, SP. Dia 2, às 21h, e dia 4, às 16h30. De R$ 10 a R$ 30.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, tel. 0++/11/3337-5414, São Paulo, SP. Dia 23, às 21h, e dia 25, às 16h30. De R$ 10 a R$ 30.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, tel. 0++/11/3337-5414, São Paulo, SP. Dias 20 e 21, às 21h. De R$ 20 a R$ 85.	Espaço Cultural Promon – av. Juscelino Kubitschek, 1.830, tel. 0++/11/3847-4556, São Paulo, SP. 1) Dias 20 e 21, às 21h; 2) dias 28 e 30, às 21h.	Centro de Convivência Cultural – pça. Imprensa Fluminense, s/nº, tel. 0++/19/ 3234-3249, Campinas, SP. Dia 7, às 20h.
POR QUE IR	O pianista carioca Jean Louis Steuerman tem sido um dos solistas mais assíduos na programação da OSESP desde a reformulação da orquestra, em 1997, contribuindo sempre com leituras imaginativas e arejadas do repertório tradicional.	Oportunidades de ouvir ao vivo a música do santista José Antônio de Almeida Prado, um dos mais interessantes compositores da atualidade, são raras e não devem ser desperdiçadas – a cantata *Pequenos Funerais Cantantes* foi a obra com a qual ele venceu o I Festival da Guanabara, em 1969.	Fundado em 1988, o Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim é formado por cinco dos mais destacados instrumentistas da melhor orquestra do planeta, e já se apresentou em eventos importantes, como o Festival de Salzburgo.	Na antiga Sala São Luiz (atual Espaço Cultural Promon), o BankBoston está fazendo uma série interessante de música de câmara, que terá ainda como atrações neste ano o melodrama *Enoch Arden*, de Richard Strauss, e o Sexteto Penderecki.	No Brasil ou fora daqui, é muito raro um pianista ter a coragem de se expor tocando, de uma vez, a integral dos estudos de Chopin – o carioca Fernando Lopes, 65, é um dos poucos com a concentração e resistência física necessárias para enfrentar o ciclo inteiro.
PRESTE ATENÇÃO	No caráter dramático da *Abertura Zemira*, composta em 1803 pelo maior compositor brasileiro do período colonial, o Pe. José Maurício, que com ela quis descrever, conforme consta na partitura, "relâmpagos e trovoadas".	Na sonoridade imaculada do pianista francês Michel Dalberto. Velho conhecido do público brasileiro, Dalberto já apresentou por aqui recitais-solo, concertos com orquestra e de música de câmara, sempre demonstrando grande precisão e despojamento.	Na natureza improvisadora da invenção melódica e no caráter livre da organização rítmica do *Quinteto em Forma de Choros*, peça de câmara de cerca de dez minutos de duração, em movimento único dividido em seções curtas, escrita por Villa-Lobos em 1928.	Nas especiais habilidades de acompanhador do pianista Itamar Golan. Parceiro habitual de Barbara Hendricks, Kyung Wha Chung e Tabea Zimmermann, o israelense já tocou no Brasil ao lado do violinista Maxim Vengerov.	Nas dificuldades técnicas do *Estudo op. 10 nº 12 em dó menor*, no qual o pianista tem de ter grande independência de mãos, já que a direita tem de tocar uma melodia em oitavas enquanto a esquerda realiza figuras trabalhosas.
O QUE OUVIR	A parceria James Judd/Jean Louis Steuerman é antiga, e já rendeu uma gravação de concertos para teclado e orquestra de Bach. Selo Philips.	Michel Dalberto é destacado intérprete de Schubert, de quem gravou as *3 Klavierstücke D 946* e a *Sonata D 958* no CD *Schubert – Complete Piano Works vol. 12*. Selo Denon.	O Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim registrou, em um mesmo disco, as obras de Samuel Barber, Villa-Lobos e Julio Medaglia que vai tocar no Brasil. Selo Bis.	Com Maxim Vengerov, Itamar Golan gravou um disco com a *Sonata "Primavera"*, de Beethoven, e a *Sonata K. 378*, de Mozart. Selo Teldec.	Já existe em CD o antigo disco *O Piano Brasileiro de Carlos Gomes*, no qual Fernando Lopes interpreta obras do compositor campineiro. Selo Atração Fonográfica.

FOTOS DIVULGAÇÃO

A EXPERIÊNCIA SURREAL

Uma grande exposição no Rio se soma à onda internacional de exibição do Surrealismo, movimento cujo sentido flutua com as imprecisões de seus limites

Por Teixeira Coelho

SURREALISMO

O peixe solúvel novamente se agita. Importantes centros culturais se preparam para apresentar grandes mostras do movimento surrealista, deflagrado no manifesto escrito por André Breton à guisa de prefácio de seu livro de poemas-historietas Poisson Soluble*, de 1924. No Rio, o Centro Cultural Banco do Brasil apresenta* Surrealismo*, com mais de 300 obras de pintores, escultores, fotógrafos e cineastas que transformaram a arte do século 20. Também o Centro Cultural Beaubourg, de Paris, e as Tate Galleries, no Reino Unido, preparam para o ano que vem duas grandes mostras do movimento.*

Orçada em R$ 2,5 milhões, e patrocinada pelo Banco do Brasil e Brasilcap, a produção brasileira reúne, entre outras obras, A Persistência da Memória*, de Salvador Dalí,* Vênus Restaurada*, de Man Ray, e quatro* Cadavre Exquis*, de André Breton, Valentine Hugo, Tristan Tzara e Knutson. Há ainda obras de Pablo Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí, Max Ernst, Francis Picabia, Marcel Duchamp, De Chirico, Tanguy, Jean Arp, Luis Buñuel, Maria Martins, André Masson, Dora Maar, Aragon e René Magritte, cujas nuvens inspiraram a cenografia da exposição, assinada pelo francês Zavene Paré. Elas vão colorir as janelas e a cúpula do CCBB-RJ. E, sob o domo, será dependurado um peixe de 12 metros, de poliuretano.*

É uma chance especial de se conhecer um dos momentos mais influentes da arte. A única exposição sobre o tema comparável a esta, no Brasil, aconteceu durante a 8ª Bienal de São Paulo, em 1965, com um número menor de obras. Dividida em 11 módulos que ocuparão praticamente todas as salas do CCBB-Rio, a mostra abarca o momento inicial dessa estética, da publicação do primeiro manifesto até 1947, quando Breton volta à França, depois de seu exílio nos Estados Unidos. Nesses módulos estão incluídos As Fontes do Surrealismo*, com as pinturas e os objetos que fascinaram o escritor, entre eles, máscaras da Oceania e pinturas aborígines, e* A Descoberta de Novos Mundos*, com obras de artistas latino-americanos próximos ao movimento, como Ismael Nery, Cícero Dias, Roberto Matta e Xul Solar.*

Coube ao produtor e escritor Romaric Suger Büel, ex-adido cultural da França no Brasil, criar e organizar a exposição, dividindo a tarefa com os curadores Nadine Lehni, conservadora-chefe dos Museus Nacionais da França, Jean-François Chougnet, diretor-geral do Museu de La Villette, e a brasileira Denise Mattar. As obras foram cedidas por 50 instituições de todo o mundo e serão acompanhadas por 16 de seus diretores.

Como esse foi inicialmente um movimento literário, serão feitas leituras dos manifestos surrealistas pelos poetas Ferreira Gullar, Alexei Bueno e Waly Salomão, e de poemas de Breton, Paul Eluard e Aragon pelas escritoras Ana Miranda, Cecília Costa e Liane Santos. Sob a coordenação de Guilherme Castelo Branco, 21 conferencistas discutirão os ideais de liberdade, sonho, poesia e interna-

À esquerda, *Telefone Lagosta Branco*, de Salvador Dalí; acima, desenho alusivo ao *Peixe Solúvel*, de André Breton, sobre nuvens inspiradas em obra de René Magritte, ambos elementos constitutivos da ambientação do CCBB-RJ para a mostra *Surrealismo*

FOTOS DIVULGAÇÃO

cionalismo do movimento. Também está prevista a leitura dramatizada da peça Les Quatre Petites-Filles, *de Picasso.*

O impacto do Surrealismo no cinema poderá ser revisto em cópias restauradas dos clássicos O Cão Andaluz *e* A Idade do Ouro, *de Luis Buñuel, e estão programadas as exibições das experiências em película de Man Ray, Germaine Dullac, Jean Cocteau e Jean Epstein. O MoMA nova-iorquino cedeu para a mostra filmes dos vanguardistas americanos Sidney Peterson, James Broughton e Maya Deren. Os brasileiros* Limite, *de Mário Peixoto, e* O Homem do Pau-Brasil, *de Joaquim Pedro de Andrade, estão incluídos na programação.* — **Mauro Trindade**

A seguir, **Teixeira Coelho** *aponta a diversidade de manifestações abrigadas pelo movimento surrealista.*

Acima, *Vênus Restaurada*, de Man Ray. Na página oposta, no alto, à esquerda, *Défense de Savoir* de Paul Eluard, de Georges Hugnet; à direita, *Le Gouffre Argenté*, de René Magritte; embaixo, *Totintot*, de Victor Brauner

O Surrealismo foi um dos movimentos estéticos do século 20 que mais renderam. Cubismo, Futurismo, Concretismo, demasiado específicos e austeros, quase não admitiram desdobramentos. E o Impressionismo, por tornar-se popular depois de um começo difícil, foi visto pelos esnobes como arte menor, burguesa, indigna de ser continuada pela "vanguarda séria". O Surrealismo, porém, deu uma penca de frutos. Para o bem e para o mal.

Mas, existiu mesmo alguma coisa chamada *Surrealismo*? São tantos os seus modos e tão flutuante seu sentido que esse rótulo parece uma vasta concha vazia onde se pode enfiar quase tudo que se queira e que exige que nela se ponha muito do que procura renegá-la. A idéia de que o Surrealismo nunca poderia *existir* em arte é tão velha quanto ele. Na pintura não funciona, disse Pierre Naville, membro do grupo reunido ao redor da revista *La Révolution Surréaliste*. Buscar conscientemente o inconsciente, convocar intencionalmente o não-intencional, como queria o programa surrealista, é no mínimo bizarro. Ao lado das drogas, logo postas de lado, o *automatismo* seria o recurso para tanto. Procurando escapar das convenções repressoras, o artista, tendo lido Freud, deveria deixar a mão escrever ou pintar sem interferência da vontade. Miró ratificou Naville: o primeiro gesto pode ser livre, sem destino; o segundo, que dá forma à idéia, é totalmente arquitetado. Não há alternativa.

Os sonhos, então. Breton — ex-aluno de Jean Martin Charcot e admirador de Freud que em 1924 publicou o *Manifesto Surrealista* usando o termo proposto por Apollinaire sete anos antes para designar sua própria obra não-naturalista, tardo-simbolista — via nos sonhos uma janela para o *mundo interior*, o único capaz de gerar a nova arte. O problema é que *representar* sonhos verdadeiros (ou imaginados, como nas alegorias de Dalí) implicava a adoção de uma estética para-realista, tipo século 19, apoiada em técnicas refinadas como as do século 16 (Dalí, outra vez), ambas exigindo muita consciência e deliberação. O *mundo* do Surrealismo mostrava-se impreciso. Não surpreende que a lista dos invocados pelo primeiro Surrealismo fosse longa: William Blake, De Chirico, Marc Chagall, Paul Klee, Picasso. Nenhum deles foi parte do grupo e cada um nada tem em comum com o vizinho.

Mais um traço definiria a *imagem surrealista*: ela sairia da aproximação fortuita entre duas realidades distintas. A inspiração era

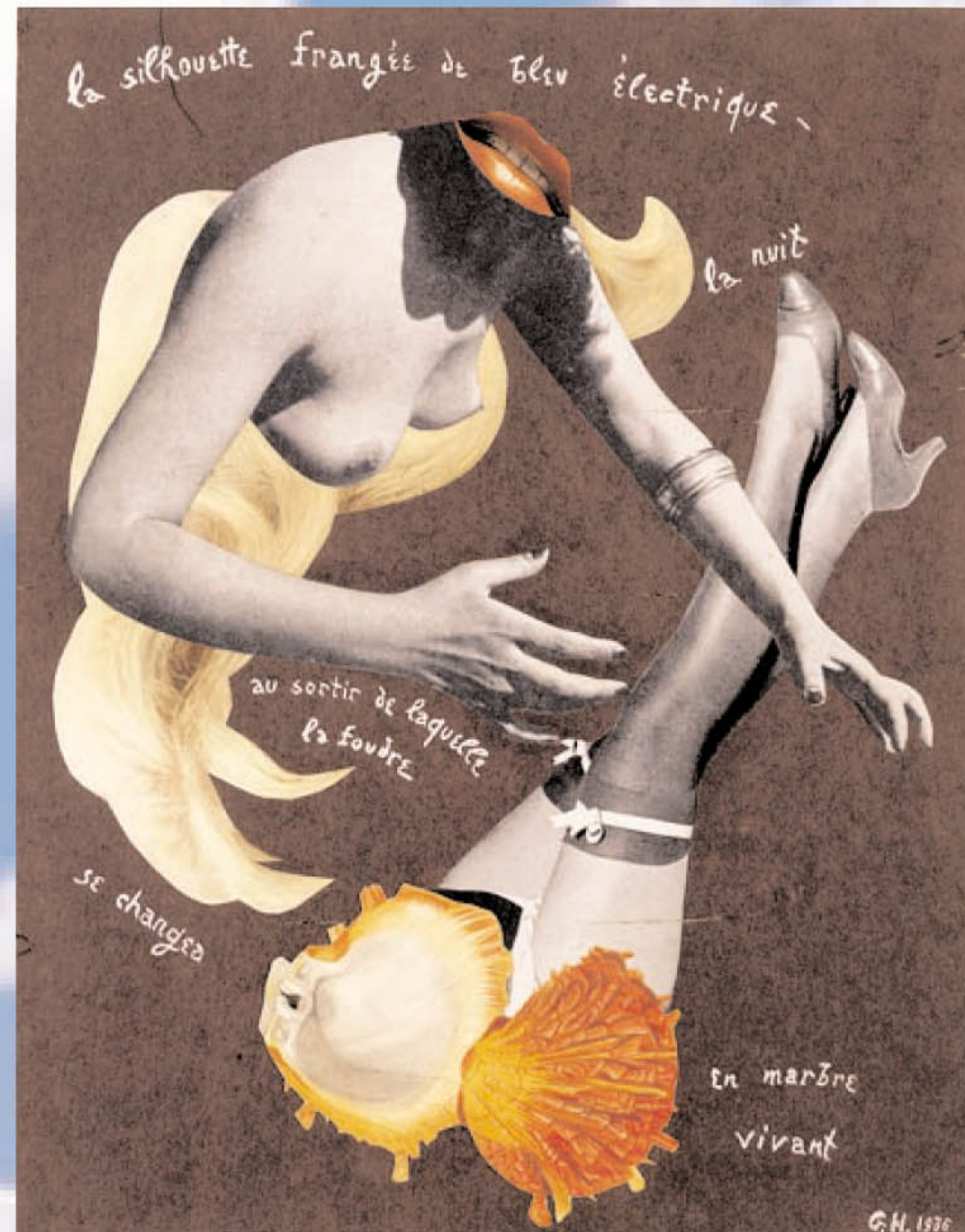
Lautréamont, com sua idéia de que a arte surge do encontro de um guarda-chuva com uma máquina de costura sobre uma mesa de autópsia. Mas o acréscimo desse princípio complica ainda mais porque com ele a lista se alonga. Aos *surrealistas históricos* — Miró, Arp, Man Ray, Max Ernst, Dalí — outros teriam de somar-se. Por exemplo, o Rauschenberg dos *combines*, como o *Monograma*, de 1955: um bode empalhado enfiado no meio de um grande pneu. E Joseph Beuys, normalmente rotulado em outra escola, também tem um pé aqui com instalações como *Último Espaço com Introspector* (1982), em que *combina* o espelho retrovisor de um carro (no qual sofreu sério acidente) com tubos que furam a parede, pseudo-móveis e restos de alvenaria; seu "sistema mágico" pessoal produz outro caso de sobre-realismo. E Christo, embrulhando o prédio do Reichstag em Berlim ou a Pont-Neuf, em Paris, faz o mesmo em outro tom. As *instalações* contemporâneas e as primeiras propostas surrealistas no gênero de fato se aproximam. Na Exposição Internacional do Surrealismo em Paris, 1938, a nota foram os *ambientes totais*, como foram chamadas as instalações na época. Marcel Duchamp — ali mostrado como surrealista mas cujo *Porta-Garrafas*, mesmo incluído na atual mostra, nada tem de surrealista — pendurou no teto 1,2 mil sacos de carvão; sob eles, folhas de árvores e outras plantas dispunham-se ao redor de uma "piscina" ao lado de um braseiro aceso e de algumas camas. E Dalí mostrou seu *Táxi Chuvoso*: um carro cheio de plantas com um boneco na direção e outro, de uma mulher como passageira no meio de caracóis vivos sob uma chuva real que cai apenas dentro

do veículo... Surrealismo, Dadaísmo ou o contemporâneo Conceitualismo de tantas bienais? É verdade que uma diferença pode haver entre os primeiros e este. Aqueles muitas vezes apenas zombavam da arte e do público, e o público zombava deles. Dos artistas posteriores, quase todos levam a coisa a sério; idem o público – que hoje, por costume cultural, *sempre* leva a coisa a sério, mesmo quando o artista não...

Em outra ponta do Surrealismo poderia estar Jackson Pollock, que fez o que os surrealistas pensaram fazer: deixar a mão correr "inconscientemente" sobre a tela – o que ele fez, como sabe quem tenta imitá-lo, com muito senso de ordem estética... A distância entre o expressionismo abstrato de Pollock e seu surrealismo abstrato, se ele assim o tivesse desejado chamar, é nenhuma.

Mesmo com essa dificuldade para definir-se, ou por causa dela, o Surrealismo se espalha pelo Novecentos. Surge como *realismo mágico* em René Magritte, cujas melhores peças não são tanto aquelas onde o toque de irrealidade (o "absurdo") é patente e portanto fraco – pés que são sapatos; mulher com boca coberta por pêlos pubianos – mas outras em que, pelo contrário, o *comum* é exacerbado pelo *comum* para gerar algo de todo incomum. É o caso de *A Condição Humana*, tela na qual se vê um aposento com uma janela e diante da janela, sobre um cavalete, uma tela com uma paisagem em tudo idêntica à paisagem que se percebe pela janela e que de fato é a paisagem do lado de lá da janela sem deixar de ser a pintura dessa paisagem na tela pintada dentro da tela... Aqui se está longe do *automatismo*, do *mundo interior*, das *imagens em encontro casual*. E também do absurdo, sinônimo vulgar (e fora de lugar) do Surrealismo. Aqui, se há absurdo há também seu oposto – e isso é o sobre-realismo.

Que sensibilidade os surrealismos hoje ativam? O recurso ao *choque*, procurado pelo primeiro Surrealismo, não opera mais numa sociedade que desliza entediada ou entusiasmada (o efeito é o mesmo) de (falsa) surpresa em (falsa) surpresa. Ver padres arrastando um piano com um cavalo morto em cima pelo meio de uma festa de bur-

No alto, cenas de *O Cão Andaluz*, filme dirigido por Luis Buñuel; acima, obra sem título de Joseph Cornell; na página oposta, *La Silhouette Frangée de Bleu Électrique*, de Georges Hugnet

gueses de fraque, como nos primeiros filmes de Buñuel, não causa mais escândalo nem exaltação estética. Ou política. E o Surrealismo não move o deslumbramento, nem o belo, o horror, o assombro ou a admiração. Quando não tropeça na ironia e no espanto fáceis, próximos do ridículo, ou da suposta densidade de sentido (a praga da fórmula de Lautréamont está em deixar tanta gente acreditar que basta ter uma idéia estranha para ser artista), o Surrealismo, como naquele Magritte, ainda provoca a sensibilidade do *estranhamento* – estranhamento de encontrar-se num ponto onde real e imaginário, instante e duração, a vida e seu contrário, tragédia e irrelevância e outros desses pares de opostos deixam de ser vistos como contraditórios e mutuamente excludentes e permitem perceber algo diferente sobre a vida e a arte, como escreveu Breton ao pôr o dedo no que o movimento vê como sua real essência. Em seus momentos iluminados, o que o Surrealismo quer assim mostrar é que o homem não tem sobre sua vida e o mundo o *controle* que o Racionalismo realista e o Realismo racionalista sempre pregaram. Isso perturba.

Por falar da arte *mas também da vida* num momento em que a arte começava a falar mais de si que da vida, o Surrealismo conseguiu uma ligação direta com o público, mesmo que essa reação vá da aversão à indiferença divertida. Hoje, o clichê que o envolve desgasta sua força – quando a tem. Para reexplorá-lo em suas possibilidades é preciso recorrer a algo que nunca ficou claro (ou nem foi abordado, por não interessar ao artista) nas propostas surrealistas, mesmo sendo o complemento evidente do ato surrealista de criação: *o modo surrealista de ver arte*. Primeiro se deixar tomar pela sensação que a obra provoca para só depois se abrir à sua *intelecção* – contra os próprios princípios do Surrealismo, se necessário. Coisa difícil nestes tempos de muita informação prévia e pouca experiência cultural. É um processo para aplicar-se a toda experiência de arte, por certo. Mais ainda, porém, quando por trás da arte existe um manifesto teórico. Pode fazer funcionar o que o artista buscava ou corroer a obra, mostrando que nada tem atrás da fachada. Nos dois casos, o observador sai ganhando. ❚

Acima, *Sem Título*, de Maria Martins; à direita, *Amo?*, de Cícero Dias. A aproximação de artistas brasileiros com o Surrealismo também está representada na mostra

Onde e Quando

Surrealismo – Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020). De 20 de agosto a 28 de outubro. Das 12h às 20h

O século espanhol

A mostra *De Picasso a Barceló*, na Pinacoteca de São Paulo, traça um panorama da arte feita na Espanha, da obra do mestre catalão até a produção contemporânea

Por Daniel Piza

À esquerda, *Silueta de Hombre Joven*, de Pablo Gargallo; na página oposta, *Guitarra y Compotera*, de Juan Gris, peças expostas na mostra paulistana

FOTOS DIVULGAÇÃO

A força e a originalidade das artes plásticas desenvolvidas na Espanha ao longo de todo o século 20 estão expressas na mostra De Picasso a Barceló, *aberta na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A coleção de 103 obras — a maior parte pertencente ao Centro de Arte Rainha Sofia, de Madri, e várias outras vindas do acervo da Telefônica, patrocinadora da exposição — indica os caminhos seguidos por 73 artistas espanhóis, a começar, como indica o título, pela figura maior de Pablo Picasso, que atravessa praticamente todo o século, até o mais jovem dos participantes, o contemporâneo Miguel Barceló, de 44 anos. De um a outro, o século espanhol se fez com a arte de Joan Miró, Salvador Dalí, Juan Gris, Antoni Tàpies, mas também de Pablo Gargallo, Manuel Angeles Ortiz e Guillermo Villalta, nomes talvez menos populares internacionalmente, mas não menos importantes no cenário artístico da Espanha. Dividida em três módulos —* Picasso e seu Ambiente (1900-1939); Arte para Depois de uma Guerra (1939-1975); *e a arte contemporânea produzida desde 1975 — a exposição inclui também peças recém-adquiridas e ainda não expostas na própria Espanha como* Cabeça de Mulher, *pintada por Picasso em 1910, comprada de uma galeria suíça por aproximadamente US$ 10 milhões.*

A seguir, **Daniel Piza** *comenta a contribuição espanhola para o desenvolvimento artístico destes últimos 100 anos.*

A história da arte do século 20 não se conta sem a história da arte espanhola do século 20. Dois dos maiores pintores modernos — talvez apenas Matisse à sua altura — são espanhóis, Pablo Picasso e Joan Miró. O modernismo não seria quase nada sem a intensidade emocional e lúdica desses dois pintores e de outros tantos, como Juan Gris e Salvador Dalí. É plausível dizer que a tradição espanhola de enfrentar o forte e o diferente, que tem nomes como Velázquez e Goya, foi fundamental para que os espanhóis dessem tal colaboração para a arte moderna. Sem a desconfiança de Velázquez em relação ao método da perspectiva ilusionista e o gesto radical de Goya de registrar taras e desastres com a crueldade satírica estilizada em suas gravuras, Picasso, para ficar em seu exemplo, não teria rompido com a hierarquia entre figura e fundo em *As Senhoritas de Avignon* ou feito a mais famosa pintura sobre a guerra moderna, *Guernica*.

Mas o que a arte espanhola fez depois de Picasso e Miró ainda é muito pouco conhecido pelo público e também por isso a mostra *De Picasso a Barceló*, que a Pinacoteca do Estado de São Paulo inaugurou, tem grande importância. São 103 obras de 73 artistas, vindas na maioria do Museu Nacional do Centro de Arte Rainha Sofía, o agradável prédio madrileno onde hoje está *Guernica*. A curadoria é de Maria José Salazar, chefe de coleções do museu, que dividiu o panorama do século 20 em três fases: de 1900 a 1939, em que se destacam o Surrealismo e o Cubismo; de 1939 a 1975, do pós-guerra à queda de Franco, em que se destaca o Expressionismo informal; e o último quarto de século, em que está o jovem Miguel Barceló do título.

É claro que, na arte espanhola como nas outras, os anos que antecedem a Segunda Guerra Mundial são incomparáveis. De Picasso, o público brasileiro poderá ver a recém-adquirida (por cerca de US$ 10 milhões) *Cabeça de Mulher*, de 1910, a peça mais valiosa da exposição e ainda não exibida no Rainha Sofía; outro óleo sobre tela, *Instrumentos de Música sobre uma Mesa*; e quatro desenhos. Há três telas de Juan Gris, outro importante cubista, e três esculturas de Julio González, um dos maiores escultores do século, cujas peças de bronze recortam o espaço e reinventam a noção de peso. Há o construtivismo do uruguaio Joaquin Torres-García, que cria uma caligrafia de símbolos geométricos.

O Surrealismo vem representado por Dalí, sua mais performática tradução, com as telas *Quatro Mulheres de Pescadores de Cadaqués* e *O Enigma sem Fim*. Miró está na mesma seção, embora, ao contrário de Dalí, tenha se apropriado mais do Surrealismo do que o Surrealismo se apropriou dele. São quatro telas e uma escultura. Apenas uma obra é do período, *Pintura*, de 1925; as outras são dos anos 70 e 80. Mas mulheres, pássaros e constelações, os temas mais caros ao pintor, estão presentes e mostram a infinita capacidade de Miró de expandir alegremente o espaço da tela.

A geração seguinte, que praticou a arte abstrata mas nunca se rendeu ao purismo formalista, é representada sobretudo por dois artistas que ainda estão vivos, Antoni Tápies, de 79 anos, e Eduardo Chillida, de 78. De Tápies há apenas dois quadros, *Cruz y Erre* (1975) e *Azul y dos Cruces* (1980), que mostram seu uso de grafismos gestuais e de materiais diferentes para criar um estilo ao mesmo tempo econômico e passional, conhecido como abstracionismo informal. De Chillida há, além de duas colagens, apenas uma de suas esculturas de ferro e madeira, que também trabalham com o silêncio e a textura, mas em registro mais contido. Essa geração dominou os anos 50 e 60 e, mesmo tendendo ao abstrato, não deixou de significar uma reação ao autoritarismo franquista,

Abaixo, as obras de Picasso, *Cabeça de Mulher* **(à esquerda), recém-comprada por US$ 10 milhões, e** *Cabeça Chorando* **(à direita). Na página oposta, à esquerda,** *La Comulgante*, **de Maria Blanchard; à direita,** *Los Músicos Ciegos*, **de Daniel Vasquez Dias**

O Que e Quando

De Picasso a Barceló **– Pinacoteca do Estado (praça da Luz, 2, São Paulo, SP, tel. 0++/11/229-9844). De terça a domingo, das 10h às 17h. Preço: de R$ 2 a R$ 5; grátis às quintas-feiras**

favorável a uma arte oposta à deles, conservadora e cafona.

Há também a arte mais ligada à figuração, da geração que desponta sobretudo nos anos 60, antecipada pelo trabalho até hoje notável de Antonio López Garcia, nascido em 1936. A tela *Los Novios*, de 1955, é o exemplo de sua pintura sugestiva. Um valioso nome desse figurativismo é Manolo Valdés, de 59 anos, que trabalha com madeira e ferro para criar pinturas que também são peças e descendem diretamente de Picasso, com seu humor e agressividade. Juan Navarro Baldeweg e Guillermo Perez Villalta são os talentos da geração atual que vêm chamando a atenção, assim como Barceló, de 44 anos, o mais novo de todos os artistas da mostra.

Pode-se argumentar que na Espanha o contraste entre os consagrados – Picasso, González, Gris, Dalí, Miró, Torres-García, Tàpies, Chillida, López Garcia e Manolo Valdés – e os demais, principalmente na segunda metade do século, foi maior do que em outros países, talvez por causa dos longos anos de repressão. A mostra também tem muitos desenhos e obras menores desses grandes nomes. Mas é um panorama com inegável valor histórico e deverá atrair boa atenção do público. Não foi por acaso, afinal, que Frank Gehry realizou na Espanha sua maior obra arquitetônica, o museu Guggenheim de Bilbao. O espírito libertário de Picasso, Miró e Gaudí soprou em suas maquetes.

Abaixo, ***Pintura*****, de Joan Miró**

O farol modernista

Mostra de obras de Anita Malfatti usa reprodução tridimensional para aguçar a percepção do público jovem

A exposição *Uma Viagem com Anita – A Festa da Forma e da Cor* nasceu de um projeto pedagógico, com objetivo de formar um público jovem. Com 35 obras e dividida em seis segmentos, a mostra em cartaz a partir do dia 14 no Museu de Arte Brasileira da FAAP (Rua Alagoas, 903, São Paulo, tel: 0++/11/3662-1662) quer apresentar a pintura, principalmente às crianças, por meio de um "processo mágico". Em uma experiência similar à do filme *Sonhos*, de Akira Kurosawa, em que um rapaz entra em um quadro de Van Gogh, o público da exposição poderá "entrar" na reprodução tridimensional da tela *O Farol*, de Anita Malfatti (1889-1964). "Pensando em como chamar a atenção para a pintura, me veio a imagem de uma criança entrando em um quadro", diz a curadora Denise Mattar. Ocupando uma área de 17 m por 11 m, a montagem dos cenógrafos Guilherme Isnard e Isabelle van Oost quer sensibilizar a percepção do espectador para a liberdade cromática e a vigorosa pincelada que eram praticadas pela artista modernista nas primeiras décadas do século 20. Traços que, segundo Mário de Andrade, "deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras".

Dividida em duas salas – uma reservada para pintura e outra para desenhos, gravuras e a reprodução de um canto do atelier da artista –, a exposição, com obras feitas entre 1909 e 1923, conta um pouco da história da revolução artística iniciada por Anita Malfatti. Começa com aquela que é considerada sua primeira tela, *O Burrinho*, e atinge o auge de seu período moderno. Da exposição individual de 1917, verdadeiro farol do movimento modernista brasileiro, estão reunidas oito obras. Apesar da ausência de telas importantes, como *O Homem Amarelo*, o segmento expõe a recentemente restaurada *A Estudante Russa* e apresenta um bom conjunto da série feita na ilha de Monhegan, nos Estados Unidos.

A Onda, *O Barco*, *Rochedos* e, especialmente, *O Farol*, de 1915, são obras incontestáveis da postura artística que bateu de frente com a opinião pública da época. Da exposição na Semana de Arte Moderna, a mostra da FAAP traz o pastel *Homem de Sete Cores*. Ainda dos anos 20, o pastel *Retrato de Mário de Andrade* e o óleo *A Chinesa*, obra pouco conhecida que, talvez pela ausência da gestualidade agressiva, tenha sido atacada por seu crítico mais "próximo", Mário de Andrade. – PAULA ALZUGARAY

O Farol **(acima) e** *A Chinesa* **(à dir.): anúncios de revolução**

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR KATIA CANTON

FOTO BRUNO SCHULTZE

A ARQUEOLOGIA ABSTRATA

A pintura de Marina Saleme é escavação analítica do espaço

Diferentemente de uma grande parte de artistas contemporâneos, que se dedicam à pintura para discutir os limites da cor, da textura, da composição, isto é, a potência do próprio meio, Marina Saleme é uma pintora que não comenta a pintura. "Meu trabalho é sobre o espaço – a ocupação de um espaço", diz.

Em cada uma de suas obras há um universo de camadas que se sobrepõem, desenhos e imagens que são colocados ora ao fundo, apagados, ora recolocados à frente da tela. Nesse espaço, ela questiona o mundo ou discute suas condições internas num processo de escavação das telas. Assim surgem as poças, as lágrimas, as gotas e as feridas. É como se nessas fendas que a artista faz raspando as camadas de tinta, circundando-as com cera, jogando nelas concentrações de tinta a óleo, estivessem as marcas, o *sérum* da vida.

Paulistana, Saleme estudou em ateliers tradicionais quando criança, adquirindo uma formação acadêmica. Depois de cursar a faculdade de Artes Plásticas, livrou-se das receitas técnicas para encarar suas telas e papéis com uma paciência que beira a obsessão. Ela pode demorar seis meses para finalizar uma única tela.

"Sempre me deixei levar pelo bidimensional. É uma forma de abstrair o mundo, afinal, as coisas reais não me interessam tanto", diz a artista, que desenvolve uma espécie de arqueologia, cavando as telas para descobrir o mundo e a si mesma. "Lido com a perda, pois meu trabalho é sobretudo tirar, raspar partes da tela. É como um processo analítico em que você vai escolhendo o que precisa deixar e o que precisa ir tirando na vida", diz. Também vai montando uma escala de valores, escolhendo o que deixa na frente e o que vai para o fundo – no caso, das telas.

Essa consciência obsessiva, e ao mesmo tempo serena, está na obra e também no desenvolvimento da carreira da artista. Terminada a faculdade, ela expôs sua obra em algumas instituições e apresentou-se, munida apenas de um portfólio, à marchande Luisa Strina, em cuja galeria faria, dois anos mais tarde, sua primeira exposição individual.

Mas as telas de Saleme, com sua beleza impactante, têm também algo de caótico. É que a artista não gosta de controlar ou prever com exatidão as composições de cores, as camadas, as direções das pinceladas. O resultado, cheio de detalhamentos e surpresas, é justamente o que produz o desejo de desvendar aquele mundo de sedimentos.

No cotidiano da artista, a maior parte do dia é dedicada ao atelier, um galpão de dois andares localizado no bairro paulistano de Pinheiros e que abriga centenas de telas, de "poças", de estudos em papel. No papel, aliás, Saleme desenvolve pesquisas paralelas, produzindo, por exemplo, uma espécie de compensado de papel, colando milhares de folhas que depois escava, formando aquelas mesmas poças presentes em suas telas. Outra série em papel reúne mais de 70 desenhos, auto-retratos em lápis, em que a artista aparece sempre na mesma posição, circundada pelas tais poças, pintadas de branco.

No momento, as paredes do atelier estão recobertas por pinturas gigantes. Na parede central, estão lonas cortadas em formas losangulares, de feitios quase geométricos, sobre um fundo vermelho. "São tabuleiros móveis, triangulações, marcações de espaço", diz ela. Na parede lateral, os vãos desses losangos de lona são escavados, recheados de cera e tinta a óleo. E lá estão, novamente, as feridas, as gotas, as poças.

O pretexto de Macunaíma

Edição traz a série de imagens que Arlindo Daibert criou inspirado no livro de Mário de Andrade

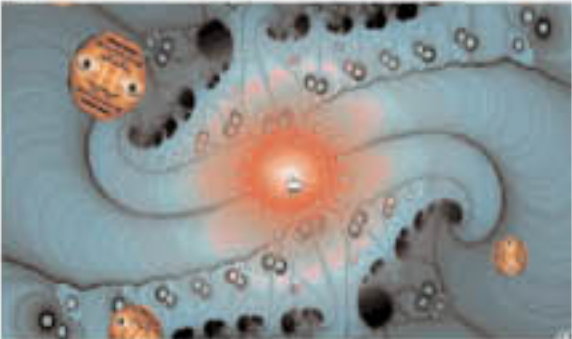
A identificação de Arlindo Daibert com a literatura – ele era formado em Letras – tem-se revelado fértil. Dois anos depois da edição de *Imagens do Grande Sertão*, que reúne a produção do artista mineiro inspirada na criação de Guimarães Rosa, a Editora UFJF lança *Macunaíma de Andrade* (160 páginas, R$ 90), sua tradução visual da obra de Mário de Andrade, originalmente uma série de 60 pinturas, desenhos e colagens que integra a Coleção Gilberto Chateaubriand, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Morto em 1993, aos 41 anos, Daibert já havia produzido, ainda nos anos 70, uma série sobre *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, que também pertence à Chateaubriand. De 1980 a 1982, ele dedicou-se à obra editada agora, com textos introdutórios de Telê Ancona Lopez e Eneida Maria de Souza. As anotações que o artista fez ao longo daquele período, intituladas *Diário de Bordo*, orientam a edição das imagens e informam ainda sobre alguns aspectos de seu processo criativo. Embora deixem transparecer estados de espírito, hesitações ou definições, as anotações são esclarecedoras, sobretudo, da forma como o artista analisa e reinterpreta seu objeto de estudo. "Daibert sempre pesquisou a imagem como linguagem. Ele não fazia ilustrações, mas versões plásticas do processo de trabalho de autores literários", diz Jorge Arbach, diretor da Editora UFJF. De fato, entre a dúvida inscrita pelo artista no primeiro registro da idéia, em maio de 1980 (*Penso num trabalho sobre Macunaíma... Pretensão em demasia? Talvez*), e a confissão da sensação de vazio que o invade no fim da série, estão sua leitura incessante de *Macunaíma*, a pesquisa que o leva a contatar personalidades como Pedro Nava, Rubem Braga, Carybé; mas, principalmente, esclarecimentos como este: "Procuro me envolver com o raciocínio de Mário de Andrade. O texto é mero pretexto". – JOSIANE LOPES

Acima e à direita, imagens de Daibert baseadas no livro de Mário de Andrade: versão plástica do processo literário

Interação radical

Festival de linguagem eletrônica realça o fim das fronteiras entre artes plásticas, cinema e design na produção virtual

Lançado no ano passado como a primeira produção brasileira dedicada à arte interativa produzida na Internet, o Festival Internacional de Imagem Eletrônica (FILE) chega à sua segunda edição apresentando 170 obras de mais de 20 países. O festival acontece on line na rede mundial de computadores (www.file.org.br) e off line no Museu da Imagem e do Som (av. Europa, 158, São Paulo, tel. 0++/11/3088-0896), de 7 de agosto a 10 de setembro. "A rede é gigante e tudo ainda é muito experimental nessa área. A vantagem do festival é que ele funciona como um catálogo eletrônico, onde entra-se para pesquisar o que há de novo em arte interativa", dizem os organizadores Ricardo Barreto e Paula Perissionotto.

O painel apresentado é vasto. São produções e palestras de *webart*, *wapart*, realidade virtual, hipermídias, animação computadorizada e CD-ROM. A queda das fronteiras entre arte, cinema e design digital é o objeto de investigação de oito grupos estrangeiros. Um deles é o dinamarquês Oncotype, que apresenta *The Intruder* (*Bath*), cujas versões podem ser alteradas pelo espectador. Já o grupo canadense Trapeze oferece ao público o material "bruto" do thriller *Savehouselife*. Captadas em quatro câmeras, as imagens são editadas "à maneira" do usuário.

Cena de *Mind... Multimedia*, do americano Larry Carlson: arte na rede

A área de realidade virtual está bem representada pela dupla austríaca Zeitgenossen, premiada no Ars Eletronica 2000, um dos maiores festivais de arte eletrônica, que acontece na Áustria. No FILE 2001, a dupla faz o lançamento mundial do projeto Escape. A participação brasileira inclui os trabalhos em hipertexto dos artistas multimídia Arthur Matuck, que lança o projeto de escritura digital *Landscript*, e Gian Zelada, que faz uma releitura do livro *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, de Italo Calvino. Bia Medeiros, do departamento de Arte e Tecnologia da Universidade de Brasília, mostra o uso artístico da tecnologia de teleconferências e, quem já estiver conectado na Internet via celular, poderá acessar a obra de *wapart* da paulista Giselle Beiguelman. – PAULA ALZUGARAY

FOTO DIVULGAÇÃO

CRÍTICA

POR ELISA BYINGTON

O HOMEM É SUA IMAGEM

Mais formalista do que a edição anterior, a 49ª Bienal de Veneza leva ao extremo o título *Platô da Humanidade* e submete os artistas à curadoria

Os homens são o centro de tudo. Verdadeiros, hiper-reais, monumentais, virtuais, multiplicados ao infinito; frágeis e precários no comovente esforço de dar sentido ao mundo, ser eficientes, acreditar no progresso, se consolar das doenças, da morte, da miséria, da crueldade e da indiferença de seus semelhantes. É o que se vê no *Platô da Humanidade* proposto pela 49ª Bienal de Veneza. A tal ponto que, em vez dos artistas – como produtores de propostas e idéias –, a impressão é de que foram escolhidas sobretudo obras que pudessem ilustrar as preocupações filosóficas e estéticas do curador Harald Szeeman nesta virada de milênio.

Usando todas as linguagens artísticas, as obras tematizam de maneira mais engajada ou mais hedonista, mais intimista ou espetacular e midiática, os paradoxos da nossa breve existência mantendo, no centro, a figura humana. Nesse sentido, o gigantesco *Boy* de Ron Mueck pode ser considerado uma espécie de síntese da exposição. Com o inquietante naturalismo de pele, pêlos e olhar vivíssimo, o menino agachado é indagador e assustado ao mesmo tempo, não obstante seus cinco metros de altura.

De dimensões opostas, milhares de mãozinhas de todas as cores, a humanidade minúscula do artista coreano Do-ho Suh, sustentam o chão de vidro sobre o qual passa o público da bienal. A artista sul-africana Minette Vari tenta engolir a realidade sociopolítica de seu país, à semelhança de Saturno que, devorando os filhos, procura eludir o próprio destino: ela ingere fragmentos de filmes que registram os conflitos sociais que a circundam, buscando uma composição impossível. Tal como a ilusória recriação de uma coletividade por meio do esporte e seus ídolos, objeto das obras de Gustavo Artigas, Ingeborg Luschner, Josef Daberning. O esforço titânico dos indivíduos é ilustrado também por Lars Siltberg, na videoinstalação em que um homem com esferas amarradas nas quatro extremidades do corpo raramente consegue ficar de pé.

Em outro ambiente, os lutadores de sumô, que fazem do próprio corpo um monumento, são protagonistas das fotos de Vadim Sakharov, que celebra assim a própria fragilidade; enquanto a ex-modelo Veruschka, dias a fio na instalação de Francesco Vezzoli, borda eternamente o próprio rosto de Diva, sonhando ingenuamente em derrotar o tempo com as armas da cirurgia plástica. Também eloqüente sobre a inutilidade de tantas ações humanas, a instalação do artista búlgaro Nedko Solakov, reúne dois pintores que, partindo de pontos diferentes da sala, cobrem a parede com tinta branca e com tinta preta, superpondo os próprios esforços, sem nunca se encontrar. Mas as mastodônticas espirais em ferro de Richard Serra são pura poesia em que a ferrugem sobre a superfície, obra do tempo, é sempre igual e sempre diferente.

Adiante, os relevos cândidos de Eva Marisaldi não mostram gestos heróicos como na Antiguidade Clássica que evocam. Do tamanho de cartões postais, registram momentos de intimidade em que só parte dos corpos é visível. As fotos de Lucinda Devlin registram salas nos Estados Unidos onde são praticadas as diversas modalidades da pena capital. Assépticas, com o condenado ausente. No centro da sala, a sofrida cabecinha em argila olha para o alto, obra da italiana Mariza Merz, premiada na bienal.

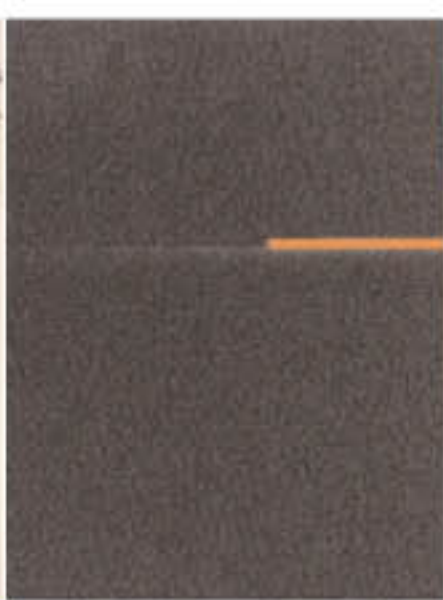
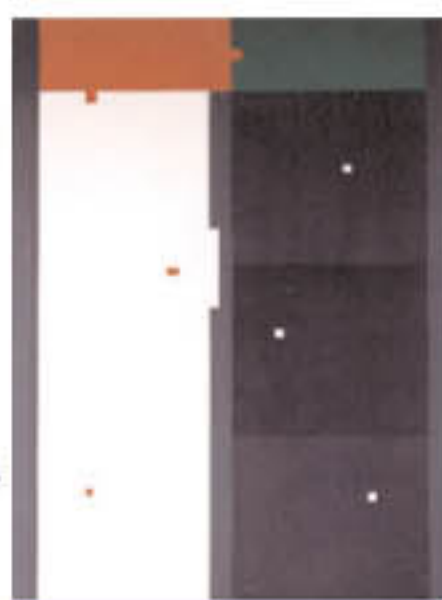
Nas homenagens a Joseph Beuys e no grande "*bunker* de poesia", com quase 50 poemas formando uma cerca viva, é evidente a tentativa de recuperação das utopias dos anos 60. A oferta é tão ampla que até mesmo uma obra realizada em Palermo por Maurizio Catellan atraiu críticos, convidados e o curador-geral, que voaram até lá para instalar a inscrição *Hollywood*, em letras garrafais como as originais, sobre a montanha de lixo às portas da capital siciliana.

FOTOS DIVULGAÇÃO

Sabe-se que para Harald Szeeman a escolha e a disposição das obras são resultado da sua intuição sobre o que está em jogo no horizonte das artes, fora dos escaninhos estilísticos, históricos e cronológicos. Mas na tentativa de formalizar os múltiplos caminhos estéticos, acabou fazendo também da sala introdutória da "Plataforma do Pensamento", que ocupa todo o Pavilhão Itália, a pior sala da bienal, numa espécie de pesadelo da globalização. Ali juntam-se ídolos aborígines, totens africanos, *O Pensador* de Rodin e divindades orientais, todos preciosos símbolos da cultura mundial que, postos lado a lado, perdem identidade, força, beleza e significado. Sobre uma arquibancada cor de terra avermelhada, os exemplares de tamanha variedade cultural e lingüística se transformam em amontoado kitsch e sem sentido. Ainda que originais e antigas, as obras parecem cópias e contrafações de si, suvenires em barraquinha de camelô. Prova cabal de que intenções programáticas raramente geram boas coisas em arte.

Na exposição de 1999, a beleza e amplidão dos espaços monumentais do Arsenal veneziano estimulou grande número de obras feitas especialmente para aqueles lugares, e que tiveram a duração da bienal. Na segunda edição sob sua responsabilidade, o curador suíço decidiu cancelar o fascínio do espaço, tornando-o irreconhecível. Construiu numerosos ambientes, segundo uma arquitetura monótona, destinada aos muitos vídeos em cubículos escuros, expostos de forma burocrática. Um ritual repetitivo e cansativo, difícil em exposições em que o tempo do percurso resulta multiplicado pela tirânica duração dos vídeos – à diferença dos quadros e esculturas, diante dos quais não há quem possa dizer quanto tempo deve-se permanecer.

Na *via crucis*, belos trabalhos de Bill Viola (impregnados pela história da pintura), Chris Cunningham, Gary Hill, Stan Douglas, Atom Egoyan e Julião Sarmento, interrompidos num certo ponto por uma casinha branca, revestida de imaculados absorventes femininos, da costariquenha Priscila Monge.

Os espaços do Arsenal haviam também permitido criar uma grande exposição internacional – fora da lógica das nações que aprisionava a modernização da velha bienal –, abrigando as artes em toda sua pluralidade, segundo critérios transnacionais, sincréticos, etc. No entanto, o nomadismo – caro num tempo carregado de intuitos revolucionários – parece interessar hoje menos aos artistas e sistema das artes. Ao contrário, há insistência em pavilhões nacionais (neste ano atingem o número recorde de 65), seguidos por exposições organizadas segundo critérios geopolíticos, com a implícita promessa de moldura mais segura da especificidade dos artistas. É o caso da interessante *Authentic/Excentric: Africa in and out Africa*, e também da coletiva proposta pelo Instituto Ítalo-Latino Americano.

Nessa tendência, a representação do Brasil foi ainda mais longe. Entregou ao curador Germano Celant não somente o pavilhão brasileiro, com os excelentes artistas Ernesto Neto e Vik Muniz, mas também exposições com ar de promoção turística, apelando para o exótico e o pitoresco: santos barrocos negros em uma igreja "branca" e uma mostra triste sobre Carmen Miranda, posta atrás de uma cortininha de teatro de revista, precedida por fantasias do Carnaval carioca. Pouco compreensível no contexto das artes contemporâneas em Veneza, as mostras antecipam a exposição *Brasil Body and Soul*, no Guggenheim de Nova York, prevista para setembro.

Acima, cena de vídeo de Chris Cunningham; à esq., foto da série de Lucinda Devlin, que registra salas de execução da pena de morte nos EUA; na pág. oposta, obra do coreano Do-ho Suh, com figuras humanas sob uma passarela de vidro

Bienal de Veneza. 49ª Exposição Internacional de Arte. A mostra ocupa vários espaços da cidade italiana, entre eles Arsenale, Artiglerie, Tese e os Giardini di Castello. Informações: www.labiennaledivenezia.net. Até 4/11

AS MOSTRAS DE AGOSTO NA SELEÇÃO DE BRAVO!

EDIÇÃO DE KATIA CANTON

	Experiment – Art from Brazil 1958-2000	Sally Smart e Marcus Vinícius	Dudi Maia Rosa	Caminhos da Forma	Projeto Parede e Felix Gonzalez-Torres
MOSTRA	Sem título Iole de Freitas	Sem título, 2001 (detalhe) Marcus Vinícius	Sem título, 2001 (detalhe)	*Móbile amarelo, preto, vermelho e branco* Alexander Calder	Detalhe de outdoor de Felix Gonzalez-Torres
ONDE E QUANDO	Museu de Arte Moderna de Oxford (30 Pembroke Street, Oxford, Inglaterra, tel. 00++/44/1856-722733). Até dia 21/10. De 3ª a sáb., das 11h às 18h; 5ª, das 11h às 21h. 2,5 libras. Grátis às 4ªs (11h às 13h) e 5ªs (18h às 21h).	Galeria Baró Senna (al. Gabriel Monteiro da Silva, 296, Pinheiros, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3061-9224). Até o dia 18. De 2ª a 6ª, das 11h às 19h; sáb., das 11h às 14h. Grátis.	Brito Cimino Arte Contemporânea e Moderna (r. Gomes de Carvalho, 842, Vila Olímpia, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3842-0634). De 15/8 a 4/9. De 3ª a sáb., das 11h às 19h. Grátis.	Galeria de Arte do Sesi – Centro Cultural Fiesp (av. Paulista, 1.313, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/284-3639). A partir de 21/8. De 3ª a sáb., das 10h às 20h; dom., das 10h às 19h. Grátis.	MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo (Parque Ibirapuera, portão 3, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5549-9688). A partir do dia 9. 3ª, 4ª e 6ª, das 11h às 18h; 5ª, das 12h às 22h; sáb., dom. e feriados, das 10h às 18h. R$ 5.
TRATA-SE DE	Reunião de obras de três gerações de artistas contemporâneos brasileiros que compreende desde a produção do país no fim dos anos 50 (representada pelos primeiros neoconcretistas, como Lygia Clark e Hélio Oiticica) até a de hoje (cujos exemplos são, entre outros, José Damasceno, José Resende e Ernesto Neto).	Duas mostras individuais: uma da artista australiana da geração 80 Sally Smart e outra do brasileiro da geração 90 Marcus Vinícius. Smart expõe parte de sua obra, formada por escultura, pintura, *assemblages* e instalações; Vinícius, três séries que nomeiam sua exposição: *Espaço Entre*, *Emendados* e *Quadros*.	Exposição de Dudi Maia Rosa constituída de dez obras feitas com fibra de vidro e resina poliéster. São cinco "portas" e quadros, que fazem uma síntese de toda sua produção.	Mostra de 54 esculturas que pertencem ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Dividida em dois núcleos – *Danças da Forma* e *Histórias da Forma* –, a exposição reúne obras de Max Bill, Alexander Calder, Victor Brecheret, Lasar Segall, Franz Weissmann e Umberto Boccioni, entre outros.	Obra de Nelson Leirner no *Projeto Parede* – que convida a cada temporada de exposições do MAM-SP um nome da arte contemporânea brasileira para criar uma instalação no espaço que interliga as duas salas do museu – e outras do artista cubano Felix Gonzalez-Torres, morto em 1996, na Sala Paulo Figueiredo.
IMPORTÂNCIA	É a primeira vez que um museu inglês reúne, com essa abrangência, a produção de artistas brasileiros dessas gerações. Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Sérgio Camargo e Mira Schendel representam um período de grande maturidade e inserem o país no cenário mundial de forma decisiva.	As orientações diferentes dessas individuais permitem uma percepção das múltiplas atitudes que envolvem a arte contemporânea. Sally Smart utiliza vários suportes para aludir ao sentido do corpo. A obra de Marcus Vinícius deriva das heranças do Concretismo e do Neoconcretismo e discute os limites da própria arte.	Dudi iniciou-se no atelier Escola Brasil e, a partir do fim dos anos 70, foi substituindo a pintura figurativa pela orientação mais abstrata, focada nos questionamentos que regem a própria pintura. Nos anos 80, as obras ganharam transparência e cor com a utilização de fibra de vidro, resina e poliéster.	A mostra transforma o espaço da Fiesp em um jardim de esculturas, onde o espectador pode caminhar por entre as obras, que são de autoria de alguns dos nomes mais representativos da arte ocidental do século 20.	As mostras estabelecem uma relação entre o que há de melhor na arte contemporânea brasileira e obras de Felix Gonzalez-Torres. A mostra do artista cubano, com algumas instalações no museu, toma corpo na reprodução de obras em outdoors espalhados pela cidade.
PRESTE ATENÇÃO	No modo como a obra de artistas brasileiros contemporâneos é apresentada em um contexto que a integra às heranças deixadas pela arte construtiva dos anos 50. Isso permite que a arte brasileira seja vista numa perspectiva de consistência e continuidade.	Na forma como Sally Smart utiliza materiais domésticos, objetos já existentes, para construir mundos de formas, cores, texturas e comentar a existência e a ausência do corpo. Esse tema tornou-se uma obsessão na arte contemporânea.	No modo como, nessa série, as "portas" e os quadros de Dudi fazem referências a procedimentos utilizados ao longo da história da arte ocidental, como detalhes de molduras concebidas durante o Barroco e o Renascimento.	No modo como a mostra foi organizada, dividindo o percurso em duas partes que se entrecruzam ao longo do espaço. *Danças da Forma* aponta para obras que buscam movimento; *Histórias da Forma* alude a esculturas que criam sentidos, narrativas.	No *Projeto Parede*, Nelson Leirner – em *Jogos Americanos*, que alude de tanto ao utensílio de mesa quanto às políticas norte-americanas – recolhe materiais e objetos cotidianos e constrói, com eles, obras conceituais, que comentam a vida com humor e ironia.
CATÁLOGO	Com 128 págs., textos críticos, biografia dos artistas e reprodução de obras. 5,95 libras.	Da individual de Marcus Vinícius, com 4 págs., texto do autor e reprodução de obras. Grátis.	Não definido até o fechamento desta edição.	Folder com 8 págs., textos críticos e reprodução de obras. Grátis.	Não definido até o fechamento desta edição.
PARA DESFRUTAR	Os catálogos de mostras anteriores do museu podem ser adquiridos no site da Cornerhouse (www.cornerhouse.org.uk), que dispõe também de outras centenas de publicações na área de artes visuais e fotografias. Há livros de Beatriz Milhazes (12,95 libras) e de Ernesto Neto (7,99 libras).	Não muito distante da galeria, outro espaço abriga exposição do artista cearense Luciano Figueiredo. Na Galeria Millan (r. Estados Unidos, 1.581, tel. 0++/11/3062-5722), Figueiredo apresenta uma nova série (*Dia-a-Dia*) de seis obras de acrílico sobre papel. Do dia 2 ao 24.	Utilizando tinta óleo, acrílica, vidro jateado e madeira como técnica de trabalho, Marco di Giorgio expõe 12 obras e uma instalação na Galeria Thomas Cohn (av. Europa, 641, Jardim Europa, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3083-3355). De 2ª a 6ª, das 11h às 19h; sáb., das 11h às 14h. Grátis.	Outras esculturas, de Waltércio Caldas, podem ser vistas no Gabinete de Arte Raquel Arnaud (r. Artur de Azevedo, 401, Jardim Paulista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3083-6322). As obras recentes do artista, inclusive alguns desenhos, estarão expostas de 16/8 a 29/9 nessa galeria.	De 23/8 a 14/10, o MAM-SP apresenta também *Espelho Cego*, em que a coleção de um dos responsáveis pela internacionalização da arte contemporânea brasileira, Marcantonio Vilaça, é dividida em cinco módulos. São 150 obras entre desenhos, pinturas, esculturas, instalações, fotografias e vídeo.

	James Kudo	Fernando Velloso	Políticas da Diferença	Antonio Manuel e Hilal Sami Hilal	Constelação e Novas Direções
MOSTRA	Sem título, 2001 (detalhe)	Sem título (detalhe) Acrílica sobre papelão sobre madeira	Sem título, 2000 José Damasceno	*Para Você* Antonio Manuel	*Poeta Pornógrafo*, 1973 (detalhe) Antonio Dias
ONDE E QUANDO	Dan Galeria (r. Estados Unidos, 1.638, Jardim Paulista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3083-4600). Até o dia 21. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 10h às 13h. Grátis.	Mônica Filgueiras Galeria de Arte (al. Ministro Rocha Azevedo, 927, Jd. Paulista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3081-9492). De 15/8 a 8/9. De 2ª a 6ª, das 11h às 19h; sáb., das 11h às 13h. Grátis.	Centro de Convenções de Pernambuco (complexo viário vice-governador Barreto Guimarães, s/nº, Olinda, PE, tel. 0++/81/3427-8000). Até dia 15. De 3ª a dom., das 12h às 21h. R$ 2.	H.A.P. Galeria (r. Abreu Fialho, 11, Jardim Botânico, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3874-2830). 2ª, 3ª, 5ª e 6ª, das 11h às 19h; 4ª, das 11h às 22h; sáb., das 12h às 18h. Grátis.	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (av. Infante D. Henrique, 85, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2240-4944). *Constelação*: de 8/8 a 30/9. *Novas Direções*: de 15/8 a 23/9. De 3ª a dom., das 12h às 17h. R$ 8.
TRATA-SE DE	Exposição de 20 obras, entre quadros, dípticos e trípticos, de James Kudo. Tendo a fotografia como referência, o artista utiliza imagens que evocam a infância, como casas, paisagens, objetos pessoais e brinquedos.	Mostra de 12 das obras mais recentes de Fernando Velloso. Em superfícies texturizadas, o artista incorpora recortes de madeira e antigos azulejos hidráulicos.	*Políticas da Diferença – Arte Ibero-americana no Fim do Século* reúne 220 obras de 97 artistas oriundos de 26 países da América Latina. Dez curadores selecionaram as obras. Os representantes brasileiros são José Damasceno, José Patrício, Carmela Gross, Vik Muniz, Nuno Ramos, Rochelle Costi, Ana Tavares e Rosângela Rennó.	Duas exposições inauguram a galeria H.A.P. A de Antonio Manuel apresenta 4 acrílicos sobre tela inéditos e 2 esculturas da série *Ocupações Descobrimentos*; a outra são 2 rendilhados de trapos de algodão macerados de Hilal Sami Hilal, que também apresenta 5 de suas *Caligrafias*, de menor escala, com o mesmo material.	Em *Constelação*, apresentam-se dez obras da Coleção Gilberto Chateaubriand/MAM com néon e projeções e objetos de artistas que centram na luz suas pesquisas estéticas. Paralelamente, há a mostra *Novas Direções*, com novos nomes da arte contemporânea, como Enrica Bernardelli e Vilma Slomp.
IMPORTÂNCIA	É a primeira individual desse artista contemporâneo na galeria. Kudo é um pintor de grande delicadeza. Suas obras tangenciam a figuração sem, no entanto, abrir mão de uma liberdade de traços, que inscreve e reinscreve círculos, demarcações, como universos condensados.	Velloso é um artista contemporâneo experiente e versátil, que combina seu trabalho individual com a função de cenógrafo da companhia de dança Grupo Corpo. Na mostra, sua pintura se transforma em um comentário sobre o tempo por meio da criação de superfícies texturizadas com vários materiais.	É a maior exposição já feita sobre a arte latino-americana e a ibérica contemporâneas. Ela contextualiza e questiona a produção desses países em relação ao eurocentrismo e à cultura norte-americana, historicamente dominantes.	Iniciando suas atividades com esses dois artistas, a H.A.P. pretende tornar-se uma galeria referencial. Depois de expor com sucesso na 24ª Bienal de São Paulo, Antonio Manuel mostra agora desenhos, combinando uma herança neoconcreta com uma preocupação conceitual com a "organicidade" do corpo.	As duas mostras refletem o esforço e as conquistas do MAM-RJ, que investe não apenas na apresentação de mostras que discutam conceitos e reflitam sobre a arte moderna, mas também na incorporação de novos artistas a seu acervo para promover essa discussão.
PRESTE ATENÇÃO	Na forma como Kudo usa as cores em suas telas. Com sutileza, ele sobrepõe finas camadas de tinta, que são ora apagadas, ora desgastadas, buscando efeitos de tempo e espaço que se desgastam.	Na construção de suas obras que, apesar de bidimensionais, criam baixos relevos e irregularidades – graças à utilização de madeiras e de azulejos hidráulicos – e fazem uma alusão ao seu uso na arquitetura brasileira, particularmente em Minas Gerais.	Nas particularidades das obras dos artistas produzidas nos anos 90, em especial as atitudes, o uso de materiais e as implicações sócio-históricas, que comentam o híbrido, o exótico, o simulacro, contrapondo o moderno ao pós-moderno.	Na sedução da obra do capixaba Hilal Sami Hilal. Artista minucioso, ele cuida de todos os processos que compõem a matéria-prima para suas tramas e rendilhados – massas feitas com tecido e papel reciclado, pastas de silicone, folhas finas de cobre.	Em *Constelação*. Os vários artistas, como Barrão, Rosângela Rennó e Antonio Dias, ao apresentar obras que têm como elemento central a luz, fazem remissão à mostra *Trajetória da Luz*, em cartaz no Itaú Cultural, em São Paulo.
CATÁLOGO	Com 20 págs., traz reprodução de obras e texto crítico. Grátis.	Com 28 págs., reprodução de obras e texto introdutório de Tom Zé. Grátis.	Livro com 686 págs., textos críticos em português e espanhol e reprodução de obras. R$ 100.	*Hilal Sami Hilal*, com 80 páginas e 38 ilustrações. Preço a definir.	Não tem.
PARA DESFRUTAR	Obras de artistas que trabalham a própria imagem com diversos instrumentos, da fotocópia ao CD-ROM, são expostas de 17/8 a 17/9 no Itaú Cultural de Campinas (tel. 0++/19/3254-6795). *Deslocamentos do Eu...* pode ser vista de 2ª a 6ª, das 12h às 21h. Grátis.	Entre os dias 11/8 e 10/9, Miguel dos Santos expõe na Ricardo Camargo Galeria (r. Frei Galvão, 121, Jardim Europa, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3819-0277). O pintor e ceramista pernambucano se caracteriza pelo primitivismo e pelas imagens povoadas por seres míticos e fantásticos.	Próximo a Olinda, em Recife, do dia 9 ao dia 31, a Galeria Vicente do Rego Monteiro (r. Henrique Dias, 609, Derby, Recife, PE, 0++/81/3421-3266) expõe esculturas de madeira do artista cearense Efrain Almeida. Grátis.	Próximo à galeria, o Jardim Botânico do Rio de Janeiro (r. Jardim Botânico, 920, tel. 0++/21/294-9349) é uma boa opção de passeio. Além das 7,2 mil espécies de plantas e das mais de 8 mil amostras de madeiras, o visitante conta com dois museus: o Museu Botânico e a Casa dos Pilões.	Depois de quase 30 anos sem comprar novas obras, o MAM-RJ adquiriu peças para a coleção do período construtivista, como as de Antonio Manuel, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Carlos Zilio, Décio Vieira, Artur Barrio e Waltércio Caldas, expostas em *Aquisições Essenciais*.

FOTOS DIVULGAÇÃO

A reinvenção do sexo

Patrice Chéreau, que se declara "aposentado" de uma brilhante carreira como diretor teatral, firma-se como cineasta em *Intimidade*, filme que se propõe a mostrar o modelo contemporâneo de relação amorosa

Por Fernando Eichenberg, de Londres

Chéreau (pág. oposta): um estrangeiro em meio ao cinema francês

Aos 56 anos, Patrice Chéreau considera-se aposentado do teatro. Nessa arte, alcançou renome nos palcos internacionais com inovadoras montagens de peças e óperas de variado repertório: entre outros, ele dirigiu textos de Shakespeare, Molière, Ibsen, Heiner Müller, Genet, Tchekhov e de seu amigo Bernard-Marie Koltès. Na ópera, assinou *Don Giovanni*, de Mozart, e *Wozzeck*, de Alban Berg, com Daniel Barenboim na direção orquestral; com Pierre Boulez encenou, de 1976 a 1980, a titânica tetralogia O *Anel dos Nibelungos*, de Richard Wagner.

O motivo da desistência é o cinema, para o qual Chéreau quer se dedicar exclusivamente. *Intimidade*, seu novo filme, que ganhou o Urso de Ouro em Berlim e deve estrear neste mês no Brasil, fala da singular relação de Jay, barman recentemente divorciado, e Claire, atriz e professora de teatro casada com um chofer de táxi (*veja texto adiante*). As cenas de sexo ocupam um total de 35 minutos e, embora sem diálogos, foram escritas detalhadamente e muito ensaiadas. Na concepção de Chéreau, o sexo teria de ser real, o que provocou a recusa de Gary Oldman em aceitar o papel principal. Francês de nascimento e europeu por convicção, Chéreau acabou escalando, no seu primeiro filme em inglês, os atores Mark Rylance e Kerry Fox (Urso de Prata em Berlim) para interpretar o casal da trama. Ele, 41 anos, é uma das referências do teatro clássico britânico e, desde 1997, primeiro diretor do Shakespeare's Globe Theatre. Ela, 34 anos, neo-zelandesa de origem, teve seu primeiro papel de destaque em *Um Anjo em Minha Mesa*, de Jane Campion (1990).

FOTO DIVULGAÇÃO

O próprio Chéreau reconhece a fragilidade de alguns de seus filmes anteriores. Em 1975, fez sua estréia com *A Marca da Orquídea*, com Charlotte Rampling no papel de uma jovem que perdeu a razão e se vê prisioneira no castelo de sua tia. Três anos depois, lançou *Judith Therpauve*, um drama social realista com Simone Signoret e Philippe Léotard. No intimista *O Homem Ferido* (1983), que revelou Jean-Hugues Anglade, Chéreau conta uma paixão homossexual entre um homem e um rapaz. Sucederam-se os modestos *Hôtel de France* (1987) e *Contre l'Oubli* (1991). Curiosamente, foi o filme televisivo *Le Temps et la Chambre* (1992) que o liberou: "Até então, não ousava utilizar todas as possibilidades de movimentos de câmera; meus *travellings* eram solenes, verdadeiras procissões". *A Rainha Margot* (1994), adaptação da obra de Alexandre Dumas, estrelado por Isabelle Adjani e Daniel Auteuil, embora tenha conquistado cinco estatuetas César, dois prêmios no Festival de Cinema de Cannes e uma indicação ao Oscar, foi um insucesso comercial. Em 1998, *Ceux Qui M'Aiment Prendront le Train* recolocou-o no agrado da crítica e do público, tendência que em parte se confirmou com *Intimidade*, apesar da inevitável polêmica surgida por causa do conteúdo da trama: "O filme é novo no sentido de que não é casto e também não é pornô", diz Chéreau nessa entrevista concedida em Londres. "Talvez esteja numa categoria um pouco inabitual. Mas não é um filme escandaloso".

Acima, os protagonistas de *Intimidade* (Kerry Fox e Mark Rylance): "Podemos lamentar que as relações não sejam as mesmas de 20 anos atrás", diz Chéreau. "Mas o fato é que não são mais as mesmas"

FOTO AFP

BRAVO! — *Intimidade* marca a sua maturidade como cineasta, premiada com o Urso de Ouro em Berlim. O sr. mesmo é bastante crítico em relação aos seus outros filmes, até *Hôtel de France*.

Patrice Chéreau — É mesmo um pouco além disso. Não se deve perguntar a um diretor se ele gosta de seus filmes anteriores. Na maioria das vezes, ele dirá que não foram tão ruins assim. Gosta-se de pedaços de filmes, mas, à medida que o tempo passa, mais vemos os defeitos. Vejo bem as tentativas malsucedidas anteriores. Gostei do que fiz num filme para a TV, *Le Temps et la Chambre*. Foi ali que comecei a saber o que era preciso fazer. Comecei a saber ainda um pouco mais quando fiz *A Rainha Margot*. Esse filme me transformou. Pela simples razão de que era um exercício prático de fazer cinema, que durou cinco meses. Nos dois primeiros meses fiz um cinema escolar, e bruscamente saiu de mim uma capacidade de fazer cenas, de fazer cinema todo dia, e até de improvisar. Foi muito útil nesse sentido, e é por isso que gosto bastante de *A Rainha Margot*, e também do filme seguinte, *Ceux Qui M'Aiment Prendront le Train*. Gosto muito de *Intimidade*. Se alguém me perguntasse quais dos meus filmes prefiro, diria que seria o próximo.

As cenas de sexo do filme, reais, cruas e comoventes, chocaram muita gente. O sr. se surpreendeu com o escândalo?

Fiquei, sim, chocado pela reação das pessoas que se chocaram. Acho bastante puro que os dois personagens se dêem mutuamente amor. Isso é belo de ver. Não acho isso particularmente excitante. Acho que emociona, o que não é a mesma coisa. Os críticos dizem: "Ela faz uma felação nele". Mas nem todas as mulheres fazem isso num homem. Se não se é uma prostituta e se faz, é porque se ama realmente esse homem, é um verdadeiro ato de amor. O filme é novo no sentido de que não é casto e também não é pornô. Talvez esteja numa categoria um pouco inabitual. Mas não é um filme escandaloso. É uma pena tudo isso, mas não me impede de dormir.

Como o sr. mesmo diz, cria-se um clichê de que o sexo é "uma marca de fábrica francesa para o cinema". Por que isso?

Não sei como responder. Apenas constato que, efetivamente, todo mundo diz isso, no mundo todo. Posso simplesmente dizer que no sistema do cinema francês há menos repressão em relação às imagens. *Intimité* foi proibido para menores de 12 anos (*18 anos na Inglaterra*), o que é impensável na maior parte dos países europeus. Temos menos repressão, portanto somos um pouco mais livres. Inverto o problema.

O sr. diz que há muito o que "reinventar e refabricar" nas relações. O sr. pensa que a literatura e o cinema, como o sr. procura mostrar em *Intimidade*, acompanham esse processo?

Num dado momento, podemos lamentar que as relações não sejam as mesmas de 20 anos atrás. Mas o fato é que não são mais as mesmas. É evidente que há coisas a reinventar. Tenho amigos em Paris que eram casados e se separaram, muitas vezes de maneira ruim, e que têm filhos de dois ou três anos. Não adianta nada dizer "que pena". É preciso inventar uma nova relação. Em geral, os casais que estão juntos há mais de 50 anos se mantêm graças a traições. Mesmo que eles nunca tenham cometido a traição, pensaram nela de maneira extremamente forte. E há muitas formas de reinventar as relações. Em *Intimidade* tentam-se várias delas. Nenhuma é inteiramente satisfatória, mas, mesmo assim, ao final, os dois personagens podem ao menos dizer uma coisa: eles se encontraram. É o essencial, pode completar uma vida. E pode destruí-la na continuação. Mas tenho certeza de que essas duas pessoas fizeram o mais belo encontro de hoje. Cinco anos depois elas compreenderão o quanto foi bom, e o quanto esse encontro as acompanha nas suas vidas.

O sr. é contra a adaptação cinematográfica de romances. Como foi sua parceria com Hanif Kureishi?

Eu disse que, quando se pega um bom romance, é certo que se fará um filme muito ruim. Um grande romance da literatura nunca resultou num bom filme. É o que penso, pelo menos. Em meio às dificuldades durante a realização do roteiro, me dei conta de que *Intimidade* era um romance formidável, mas intocável. Por outro lado, de um conto de cinco páginas (*ponto de partida de* Intimidade, *veja quadro*), que é misterioso, que não tem final, como um curta-metragem, pode-se fazer um filme. Um conto se parece incrivelmente com um filme. Um romance é algo realmente à parte, que não pode verdadeiramente ser traduzido em imagens. Mas um conto fornece o ponto de partida de um filme. É por isso que cruzei os dois. No final, o filme é quase totalmente a novela, acrescida de uma suíte, elaborada junto com Hanif.

O sr. tem uma elogiada obra no teatro, mas hoje parece ter perdido o interesse pela dramaturgia. Como foi sua passagem do teatro para o cinema?

A Rainha Margot (abaixo) é um dos poucos filmes de que Chéreau gosta entre os de sua autoria: "Esse filme me transformou. Pela simples razão de que era um exercício prático de fazer cinema, que durou cinco meses. Bruscamente saiu de mim uma capacidade de fazer cenas, de fazer cinema todo dia, e mesmo de improvisar"

FOTO DIVULGAÇÃO

Fuga e Angústia

Intimidade **deixa o espectador frio diante de uma história não de paixão, mas de ausência.** **Por Nelson Hoineff**

O moderno cinema inglês abriu os olhos para o anglo-paquistanês Hanif Kureishi na segunda metade dos anos 80, quando Stephen Frears também despontou com seus primeiros filmes importantes, ambos escritos por ele: *Minha Adorável Lavanderia* (1985) e *Sammy e Rosie* (1987). Em 1993, a adaptação para a TV de seu romance *O Buda do Subúrbio* se transformaria num novo marco da televisão inglesa.

A ação central de *Intimidade* – que surpreendeu muita gente ao vencer no Festival de Berlim – baseia-se num conto de Kureishi. Nela, um casal tenta viver uma relação baseada exclusivamente no sexo, sem compromissos, sem conhecimento mútuo, nada que não seja um efêmero encontro semanal num quarto de hotel barato, onde tudo é feito mas nada é falado. A outra ação é contada em flashbacks. Ela mostra como, pouco tempo antes, o homem resolveu deixar intempestivamente a mulher e os dois filhos para viver uma vida independente. Esta parte baseia-se no romance mais recente de Kureishi, que dá título ao filme (*e foi publicado no Brasil, a exemplo de* O Buda do Subúrbio, *pela Companhia das Letras*). Contextualiza o personagem, ainda que seja dispensável para a compreensão da história principal, que é perfeitamente autocontida.

Rylance e Fox (abaixo e na pág. oposta): casal que não está buscando algo, pelo menos conscientemente. No máximo, os dois sabem do que estão fugindo

O casal escolhido por Patrice Chéreau para viver suas tardes de amor é Kerry Fox (Claire) e Mark Rylance (Jay). Uma boa escolha. Claire e Jay não é o casal que qualquer espectador gostaria particularmente de ser. Não são pessoas bonitas nem felizes. Não estão buscando algo, pelo menos conscientemente; sabem no máximo do que estão fugindo. Se um não sabe nada sobre o outro, o mesmo ocorre com o espectador, que tem apenas leves pistas de como eles se conheceram. Todas as quartas-feiras, no entanto, eles protagonizam cenas explícitas de amor apaixonado e depois se despedem sem mesmo saber se na quarta-feira seguinte voltarão a se encontrar.

Mas voltam – ao mesmo lugar e sem que nada tenha sido combinado. Até que um dia a rotina é quebrada. Claire não aparece ao encontro que sequer havia sido acertado. Sua ausência mobiliza o amante, que decide segui-la, quebrando a única regra que havia sido definida pelo casal. A relação, que não existia, começa a desabar.

Percebe-se então que *Intimidade* não é sobre a paixão, mas sobre a ausência; não é sobre o encontro nem sobre o desencontro, mas sobre o não-encontro. Fox e Rylance dão vida a esses personagens que permanentemente expõem angústias e medos muito difíceis de serem explicitados. É possível que a natureza gráfica das cenas de sexo protagonizadas por ambos seja uma espécie de laboratório para isso. Se nos perguntarmos, no entanto, a que ponto ficamos mobilizados por essas cenas – que a rigor são irrelevantes – ou, o que é bem mais importante, pelos dramas interiores dos personagens, é muito grande a chance de reconhecermos termos ficado frios. E se tal coisa acontece é porque já teremos visto isso de maneira bem mais tocante em muitos outros filmes.

Este é o problema. *Intimidade* fala sobre questões importantes, mas não de uma forma melhor do que já foi feito várias vezes antes. Talvez nos lembre, com sucesso, de muita coisa. Mas não nos chama a atenção para nada de novo.

FOTOS AFP

"Fiquei, sim, chocado pela reação das pessoas que se chocaram", diz Chéreau sobre as reações a *Intimidade* (acima). "Acho bastante puro que os dois personagens se dêem mutuamente amor. Isso é belo de ver. Não acho isso particularmente excitante. Acho que emociona, o que não é a mesma coisa"

Não tenho mais vontade de fazer teatro. A principal razão é que não se pode fazer teatro e cinema ao mesmo tempo. Acho que só comecei a fazer filmes interessantes no momento em que passei a fazer apenas cinema. Tudo sempre foi muito misturado na minha vida. Quando era jovem, por exemplo, ia muito pouco ao teatro. Assistia aos grandes espetáculos, de Brecht, Berliner Ensemble e do Piccolo Teatro de Milão, de Georgio Strehler. Mas como meu desejo de teatro era freqüentemente superior àquilo que assistia, ia menos. Por outro lado, ia todo tempo ao cinema. De uma certa maneira, o teatro que fiz sempre foi alimentado pelo cinema. Desde os primeiros espetáculos. Fiz minha primeira direção de teatro quando tinha 19 anos, em 1964, acho, e meu primeiro filme realizei dez anos mais tarde. Depois, fiz filmes a cada quatro anos. Nem sempre de uma forma satisfatória, até o momento em que comecei a enfileirar filmes. A verdadeira resposta é essa: penso que o cinema é, simplesmente, uma questão de treinamento, como no esporte. Para fazer algo bom é preciso treinar todo o tempo. Quando fazia um filme a cada quatro anos, levava dois, três ou até seis meses para me recordar das regras do cinema, que não são as mesmas do teatro. Conheço muito teatro. Tenho sempre vontade de me surpreender, meu instinto é ir na direção de coisas que ainda não fiz. Tenho mais vontade de fazer filmes. Não vejo muitas surpresas atualmente no teatro. Os diretores que aprecio são poucos e sempre os mesmos, como Bob Wilson. Há muitos diretores de cinema que aprecio, mas no teatro já não os conheço tanto.

Fala-se muito na influência do cinema na sua obra teatral. Qual a influência do teatro no seu cinema?

Certamente há influência. Foi no teatro que aprendi o que é um ator. Os diretores de cinema, hoje, sabem muito pouco sobre os atores. Antes, sabiam muito mais. No teatro se tem tempo para trabalhar. E a primeira grande diferença entre teatro e cinema é que no teatro há um texto. No cinema há um roteiro, mas ele se dissolve, se dilui completamente uma vez que o filme é terminado. Há diálogos, mas não é o que se pode chamar um texto de autor. O diretor se serve da escrita cinematográfica, das imagens e situações. Por outro lado, há um ponto em comum aos dois: põe-se em cena atores e conta-se uma história. Conta-se uma história por meio do corpo de atores situados num espaço. As regras não são as mesmas, mas há esse ponto em comum.

O sr. já disse que a liberdade conquistada por meio do teatro e do cinema lhe possibilitou solucionar seus próprios problemas de maneira catártica. Ainda é assim?

Não, porque não se pode passar a vida a contar suas próprias tristezas. Fiz muito isso quando era jovem. Sempre iremos buscar coisas na nossa profundeza pessoal. Em *Intimidade*, forçosamente, vivi algumas das coisas que conto. Em *Ceux Qui M'Aiment...*, mais ainda. Em *A Rainha Margot* menos, pois estava mais longe de mim. Mas, em *Intimidade*, há certos comportamentos que conheço bem, por também tê-los assumido. Certamente, contamos bem o que vivemos um pouco, o que nos fez sofrer. Mas, ao mesmo tempo, penso que o tempo nos leva a rir e a nos divertir mais, a não nos entre-

CINEMA

Acima, o diretor em ação: saudades de um cinema "moralista". Segundo o ator Pascal Grégory, a impressão quando se trabalha com Chéreau é de se estar "participando de uma rebelião"

garmos à infelicidade. É preciso saber utilizá-la. E também se interessar pela infelicidade dos outros.

No inicio, o sr. diz que era um tanto autoritário na direção. Hoje se considera "esperto e sutil". O que mudou?

A idade. Não é nada divertido permanecer autoritário toda sua vida. Não é interessante. Se realmente pensamos que temos razão, melhor não dizê-lo. Temos de, antes, provà-lo. Não devemos exigir. E podemos, mesmo, obter o que se quer sem pedir. Se nos enganamos, aí sim é preciso dizer. Pode-se sempre discutir, o que é sempre enriquecedor.

Alain Crombecque, diretor do Festival de Outono de Teatro (Paris), diz que sua grande qualidade é a de se colocar sempre em perigo. Já o ator Pascal Grégory diz que quando o sr. está dirigindo, a impressão é de se estar participando de uma rebelião. O sr. concorda com esses depoimentos?

É bom que eles digam isso. Tento me colocar em perigo. Para poder dizer: vou fazer o que nunca fiz, tentar chegar aonde nunca cheguei. Na verdade, não sei mais como trabalho, isso que é divertido. Fabrico um tipo de magma, e nele encontro meu caminho. Sei exatamente onde encontrá-lo. Se não for na filmagem, será na montagem. Quando se faz ensaios no teatro é a mesma coisa. Não se fabrica o produto definitivo a cada dia. Cumprimos etapas para isso. Trabalho sendo capaz de mudar de opinião e também tentando olhar muito para os atores. Penso que se pode transformar os atores.

O sr. critica a pura improvisação, defende a liberdade dos atores partindo de um trabalho rígido e se queixa dos atores franceses, "obcecados pela idéia do natural".

Não sou contra a improvisação. Mas as pessoas que pensam que podem chegar numa sala e improvisar, sem preparação, se enganam. No teatro, pode-se improvisar depois de muitos ensaios, depois que se foi alimentado pelo personagem. Os atores dos meus filmes improvisam. Mas, de uma certa forma, nunca é improvisação, pois tudo é determinado. Depois de se ter trabalhado por dez, doze, quinze tomadas, comigo analisando-os e discutindo com eles a cada uma delas, eles decolam bruscamente, como um avião. Nisso há uma parte de improvisação. Mas fiz muito pouca improvisação no teatro. No teatro, a décima representação é melhor do que a primeira. Já não é mais improvisação, porque tudo foi fixado. É como um piloto de corrida, que deve conhecer seu percurso. Ele pode arriscar quando o conhece perfeitamente. Antes não, senão vai de cara no muro.

Isabelle Adjani disse, certa vez, que quando o ator faz o que o sr. pede, o sr. não fica satisfeito.

Ela disse isso de uma forma um pouco descompromissada. Deve ter sido num dia em que ela me disse: "Fiz exatamente o que você me pediu". E eu devo ter respondido: "Pois é esse o problema". Quer dizer que não quero que se execute exatamente o que disse. Quero abrir a imaginação, provocar o imaginário do ator. É sempre a mesma coisa: é preciso que o ator decole. Às vezes, depois de meses de ensaio e de discussão, há um momento em que digo aos atores: "Agora, esqueçam o que eu lhes disse; façam seu próprio caminho". Do contrário, é simplesmente executar. É a morte.

FOTOS AFP

O sr. proclama uma nostalgia de um "cinema moralista". O que isso significa?

Sou nostálgico de um cinema como o de Ingmar Bergman, por exemplo, que tinha um ponto de vista sobre a infelicidade dos homens, sobre as relações, a sexualidade, sobre Deus e a ausência de Deus, um cinema que enfrentou o problema da infelicidade universal. Tenho necessidade de imaginar um cinema que diga às pessoas: "Aí está, é assim que vocês vivem; será bom assim? Haverá um meio de fazer com que seja melhor?". Tenho necessidade de, a exemplo da idéia de Shakespeare, exibir um espelho aos homens para que eles possam se mirar. Jamais serei partidário de um cinema de puro entretenimento.

Entre suas maiores influências, o sr. costuma citar Bergman, Antonioni, Orson Welles. Entre os cineastas contemporâneos, quem o sr. aprecia?

Hoje, há Martin Scorsese. Ele fez filmes extraordinários, fez uma reinvenção cinematográfica incrível. Também sou muito impressionado pelos cineastas asiáticos. Gosto profundamente de Wong Kar-Wai (*Amor à Flor da Pele*), por exemplo. Penso que esses cineastas possuem uma nova confiança nas imagens, na possibilidade que ainda nos resta de fazer imagens, que acho que perdemos um pouco na Europa. Também me impressionei com alguns filmes de Lars von Trier, mas, confesso, hoje um pouco menos. Há muitos cineastas que admiro profundamente. E não são cineastas franceses.

O sr. se preocupa com a preponderância do cinema de Hollywood, como a grande maioria de seus colegas franceses?

Temos essa discussão na França porque é um país que ainda resiste. Mas é uma guerra comercial feita em nome do gosto do público. E nos defendemos mal, na minha opinião, nem sempre com bons filmes. Mas, como dizia Woody Allen, o problema é que os filmes de autor, filmes como elemento de uma cultura, estão na Europa, e os filmes de entretenimento estão nos Estados Unidos. Hoje, esses filmes de entretenimento são exibidos por todo lugar. Como o inglês, a linguagem do cinema americano se torna uma língua dominante. Ou seja, logo as pessoas, os espectadores de filmes, só saberão falar essa língua. O que fazer? Sendo totalmente incapaz de fazer *Tomb Raider*, não tenho escolha.

Na França, críticos denunciam um vazio no cinema desde a morte de François Truffaut, apesar da aparição de jovens talentos. O sr. concorda?

Há contra-exemplos disso. Maurice Pialat (*Loulou*, *Aos Nossos Amores*, *Van Gogh*), num certo momento, fez um cinema forte e ousado. Não faço parte daqueles que ficaram impressionados com a Nouvelle Vague. Gosto bastante dos primeiros filmes de Truffaut, mas, depois, ele me é indiferente. Realmente indiferente: não é a minha cultura. Na época da Nouvelle Vague ia ver Bergman, Welles, *O Processo*. O grande choque foi a Cinemateca, *O Ano Passado em Marienbad*, de Alain Resnais. Era uma outra corrente. Bastante teatral, aliás. Tendo a pensar que os temas dos filmes franceses carecem de ambição. São temas pequenos, intimistas. *Intimidade* foi um pouco uma resposta a isso. Por isso, também, não quis fazê-lo na França. Não queria integrar aquela categoria de filmes pequenos de histórias de casais. Tentei aumentar ao máximo esse tema. Quando fiz *A Rainha Margot* tentei abraçar o filme da maneira mais ampla possível, com o máximo de fôlego. Sinto esse fôlego épico mais nos filmes estrangeiros do que nos filmes franceses. Mas é meu gosto pessoal. É por isso que me sinto um pouco estrangeiro em meio ao cinema francês. ▮

Mark Rylance em *Intimidade*: nem castidade nem pornografia

O Que e Quando

Intimidade, novo filme de Patrice Chéreau. Roteiro de Chéreau e Hanif Kureishi. Com Mark Rylance, Kerry Fox, Timothy Spall, Alastair Galbraith e Marianne Faithfull. Estréia no Brasil prevista para este mês

A imagem de Brás Cubas

André Klotzel soube preservar no filme *Memórias Póstumas* o essencial da obra de Machado de Assis

Por Almir de Freitas

Reginaldo Faria como o velho Brás Cubas: rosto ou voz onipresente para contar a vida do defunto

Alguém já disse que maus livros rendem bons filmes e que bons livros resultam em filmes ruins. Fora o que o dito tem de espirituoso — e sempre passível de ser contraditado e desmentido por um ou outro exemplo —, a verdade é que ele revela uma relação pedregosa entre literatura e cinema. E os problemas que dela advêm, no fim das contas (e quase como tudo na vida), independem de pretensos axiomas e pedem análises mais detidas sobre cada exemplo que se possa evocar. É este o caso de *Memórias Póstumas*, filme de André Klotzel baseado no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, em que o personagem, morto — e portanto livre das hesitações humanas —, narra a sua vida. E Klotzel se sai bem.

Nesse caso, o maior risco que se corre está entre os leitores do livro, aqueles a quem Brás Cubas se dirige e que, no filme, se tornam espectadores. Um livro que, como se sabe, não é qualquer um. Comparações são inevitáveis — injustas, na maioria das vezes, porque ignoram as diferenças das mídias. Mas a fragilidade maior se dá exatamente no momento em que o cinema apresenta uma leitura mais "pública", dirigida indistintamente a todos os espectadores, provocando uma experiência diferente daquelas que foram construídas individualmente na relação romance-leitor, que é, por definição, solitária e subjetiva.

FOTOS VALÉRIA SIMÕES/DIVULGAÇÃO

No alto, Brás Cubas cavalga seu hipopótamo felliniano e, acima, na seqüência, ainda jovem (Petrônio Gontijo) com Marcela (Sônia Braga), e o poeta Dr. Vilaça (Walmor Chagas) com dona Euzébia (Débora Duboc), personagens da infância de Brás Cubas

Realmente, é preciso muita coragem para colocar em dolby digital expressões como "por que bonita, se coxa? por que coxa, se bonita?" ou "não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria" quando elas já são, digamos, de domínio pessoal de cada leitor que vai assistir ao filme. Nesse nível de subjetividade, obviamente, o resultado desse efeito não pode ser mensurado, sobrando apenas a dura realidade das bilheterias, que sempre dependerá de uma conjunção de fatores menos sutis. O que se pode dizer, desde já, é que a passagem de livro para filme e de leitor para espectador é feita com uma eficiência tão surpreendente que resguarda o diretor de acusações de heresia que os puristas de Machado possam apontar.

Aliás, o purismo do lado de cá, entre os mais preocupados com os cânones do cinema, pode ser uma dor de cabeça maior, justamente – e por ironia – por Klotzel ter se apercebido de que, ao mesmo tempo em que o texto era o seu maior desafio, era também o seu maior trunfo. E que, na simplicidade das coisas, não haveria como chamar seu filme de *Memórias Póstumas*, mesmo tirando o *Brás Cubas*, sem deixar de preservar o discurso do finado. Discursivo sim: Reginaldo Faria, como velho Cubas, passa quase todo o tempo, em pessoa ou em *off* – exatamente como no livro –, narrando e reproduzindo quase que fielmente – ou como é possível em cinema – a sua vida, a vida imaginada por Machado de Assis. E não poderia ser de outra forma.

É essa habilidade o verdadeiro ovo de Colombo de Klotzel, explorando ao máximo todas as virtudes possíveis (pelo menos as que não dependiam de fatores financeiros) do seu filme: preservando o essencial do texto machadiano, ele pode fazer cinema com desenvoltura. Assim, não é excessivo que use e abuse de uma estética *fake* à moda felliniana, como quando Brás Cubas, em seu delírio de morte, cavalga um hipopótamo prateado correndo em mal ocultos trilhos sob a neve, ou quando assiste à história do mundo (pendurado na ponta dos dedos de uma Natureza rodeada de crepom) em cenas de filmes B exibidas numa pedra como se fosse tevê preto-e-branco. Não é exagero também que pontue a história por abundante iconografia que vai até o Modernismo, que use transmissões radiofônicas e anúncios de revistas para avançar no tempo mostrando o sucesso que seria o emplasto Brás Cubas, como se fosse uma espécie de Prozac mais primitivo e talvez mais bem-sucedido para curar as melancolias humanas.

Desmentido está, pois, o dito espirituoso: de um livro extraordinário, fez-se bom cinema. Mas o desmentido ainda é parcial, e o que resta de verdade nele também depõe a favor de Klotzel, que sabia ser impossível *filmar* o romance. O que ele fez foi outra coisa, sabendo o que precisava preservar, sabendo o que precisava modificar. Um filme que, como tal, tem de bastar a si mesmo. ■

O Que e Quando

Memórias Póstumas. Baseado na obra de Machado de Assis. Adaptado e dirigido por André Klotzel. Com Reginaldo Faria, Petrônio Gontijo, Viétia Rocha e Sônia Braga. Estréia prevista para este mês

ANA MARIA BAHIANA

A maldição do musical

A bilheteria de *Moulin Rouge*, que estréia agora no Brasil, reforça a crença de que filmes do gênero estão fadados ao insucesso

Responda rápido: quantos filmes musicais fizeram mais de US$ 100 milhões de bilheteria nos últimos 10 anos? Muito difícil? Vamos baixar os parâmetros: mais de US$ 50 milhões nos últimos 20 anos. Se você não lembrou de nenhum – mesmo sem levar em consideração os números frios da renda, e sim uma percepção generalizada de "sucesso" –, não fique chocado. Não existe nenhum mesmo.

A não ser que você considere dois desenhos animados – *O Rei Leão*, terceira maior bilheteria dos últimos dez anos, e *Aladim*, décima-sétima – como filmes musicais.

E se você acha que os musicais são injustiçados apenas hoje, quando as platéias estão mais interessadas em efeitos digitais, explosões e Tom Cruise, considere o seguinte: dos 35 filmes de maior bilheteria de todos os tempos (segundo uma lista compilada pela empresa de consultoria Exhibitor Relations), apenas três são musicais "puros" – *A Noviça Rebelde*, número três, *Mary Poppins*, número 10, e *Nos Tempos da Brilhantina*, número 27. A lista inclui, contudo, cinco desenhos animados que usam a música fartamente. Em ordem: *Branca de Neve*, *Fantasia*, *O Rei Leão*, *Pinóquio* e *Cinderela*.

Seja o que isso queira dizer no grande panorama histórico do cinema, para *Moulin Rouge – Amor em Vermelho*, de Baz Luhrmann, que estréia neste mês no Brasil, não é exatamente um contexto feliz. Mesmo considerando experiências recentes de mixar, novamente, música e cinema de um modo acessível a platéias de hoje – dos desenhos da Disney entre 1988 e 1994 a *Velvet Goldmine* e *Dançando no Escuro* –, *Moulin Rouge* foi o primeiro projeto, nos últimos 20 anos, a proclamar sem receio sua condição de musical. E ser integralmente desenvolvido, financiado e produzido por um grande estúdio, a 20th Century Fox.

Cena de *Moulin Rouge*, que tem Ewan McGregor e Nicole Kidman: depois de um começo encorajador, apenas US$ 50 milhões em caixa. É pouco para uma produção que custou US$ 53 milhões e anunciava-se como a redenção em grande escala de um formato marginal em Hollywood

FOTO DIVULGAÇÃO

Valeu a pena? Esteticamente, sim. Usando uma mistura incandescente de idéias e técnicas muito antigas – perspectiva forçada, cenários mecanizados, a noção de que todo material musical é apropriado, até mesmo e principalmente o que foge ao conceito de "época" – e muito modernas – o corte rápido dos videoclipes, a saturação de cor das novas películas, efeitos digitais –, Baz Luhrmann criou um filme que propulsiona o conceito de "musical", alegremente, para um novo século.

Comercialmente, contudo, *Moulin Rouge* ainda não conseguiu quebrar a maldição que parece pairar sobre o gênero: depois de um começo encorajador – bem recebido no festival de Cannes, lotado nas sessões exclusivas de Nova York e Los Angeles –, *Moulin* provou ser complexo demais para o mercado americano e está fechando as bilheterias com pouco mais de US$ 50 milhões em caixa. O que não é muito consolo para quem, como a Fox, gastou US$ 53 milhões para produzi-lo.

Seria a pá de cal no musical? John Woo, John Travolta, Patrick Swayze e os irmãos Coen têm, todos eles, um musical-de-estimação na gaveta, que ainda não conseguiram realizar. A próxima esperança é *Hedwig and the Angry Inch*, de John Cameron Mitchell, adaptação do musical off-Broadway que foi a maior sensação de Sundance neste ano. Conseguirá?

Boas notícias no espelho

Apesar das dificuldades, o cinema brasileiro mostra vitalidade e a evolução dos curtas-metragens e dos documentários nos festivais do país. Por Helio Ponciano

Excetuando-se o inevitável desfile de estrelas e da vitrine de premiáveis, os festivais são o espelho de como anda a produção cinematográfica do país ou de uma região específica. Passada a 11ª edição do festival Cine Ceará (no fim de junho) e diante da 29ª do de Gramado (de 6 a 11 deste mês), talvez seja possível dizer que as notícias, apesar das conhecidas e reiteradas dificuldades do cinema brasileiro, são boas.

A exemplo do Cine Ceará, o Festival de Gramado — Cinema Brasileiro e Latino deste ano concentra sua principal competição, a de longas, no cinema nacional. É uma novidade em relação a anos recentes: o latino, que ganhou proeminência a partir da crise do início dos anos 90, terá premiação distinta. Para os organizadores, isso se deve à "boa fase" da produção brasileira, representada por cinco concorrentes: os paulistas *Memórias Póstumas*, de André Klotzel (*veja artigo nesta edição*), e *Urbania*, de Flávio Frederico, os fluminenses *Bufo & Spallanzani*, de Flávio Tambellini, e *Duas Vezes com Helena*, de Mauro Farias, e o gaúcho *Netto Perde Sua Alma*, de Beto Souza e Tabajara Ruas. Os quatro filmes latinos que disputam o outro Kikito são o espanhol *Yoyes*, de Helena Taberna, o uruguaio *25 Watts*, de Juan Pablo Rebella, o argentino *Un Amor de Borges*, de Javier Torre, e o chileno *Coronación*, de Silvio Caiozzi. A categoria Melhor Curta-Metragem conta com 24 produções, selecionadas de 109 inscritas — um número expressivo, índice da força do curta-metragem no panorama atual do cinema brasileiro (*veja texto sobre o Festival Internacional de Curtas na* Agenda de Filmes).

Essa situação estava qualitativamente expressa no promissor festival cearense de cinema e vídeo, que refletiu algumas outras tendências. Os curtas-metragens e os documentários se destacaram pela qualidade e até superaram esteticamente os longas (em cuja categoria o documentário fluminense *Janela da Alma*, de João Jardim e Walter Carvalho, saiu vencedor). É um fato já observado há algum tempo, mas sem repercutir na exibição comercial em larga escala do gênero.

A mostra cearense não prima pelo glamour, e sim pelo esforço para transformar um festival modesto em abrigo para a expressão da melhor cinematografia nordestina. Tome-se como o exemplo o curta paraibano *A Canga*, de Marcus Vilar, contemplado como o melhor na sua categoria e presente também entre os concorrentes de Gramado. Baseado no romance homônimo de W. J. Solha, que participa do filme, a produção de 12 minutos sintetiza a obra literária mantendo (ou ampliando) a tensão dramática e o equilíbrio entre o local e o universal. Outro diretor sensível às questões da própria terra é o cearense Rosemberg Cariry, autor de *Juazeiro — A Nova Jerusalém* (documentário exibido *hors concours*). "Não queremos abordar os problemas metafísicos da classe média. Queremos ter o direito de contar a nossa própria história", diz o diretor, em fase de produção e captação de recursos para um novo filme, *Nas Escadarias do Palácio*. O comentário destaca o dilema das produções fiéis às tradições dos locais distantes do eixo financeiro do país, tão bem acolhidas em um festival feito à sua imagem e semelhança. Na contramão das facilidades e dos modismos, tornam-se jangadas de pedra aos olhos dos grandes patrocinadores por se distanciar da terra firme do riso certo e das emoções pré-fabricadas.

No alto, a partir da esq., cenas de *Netto Perde Sua Alma*, *Urbania* e *Bufo & Spallanzani*, concorrentes em Gramado; acima e no alto à dir., momentos de *A Canga* e *Janela da Alma*, vencedores do Cine Ceará

FOTOS DIVULGAÇÃO

A década da inovação

Livro reúne artigos de José Lino Grünewald sobre o cinema dos anos 60

Ruy Castro lia todos os artigos de José Lino Grünewald publicados no *Jornal de Letras* e em *O Correio da Manhã* desde o início da década de 1960. Em dezembro de 1965, aos 17 anos, decidiu ligar para o crítico na redação do diário carioca. Um mês depois, estava na casa do ensaísta, inaugurando uma série de encontros que durariam mais de 30 anos. "Era uma relação de mestre e discípulo, mesmo", diz Castro. Grünewald morreu em julho de 2000. Ruy Castro começou a organizar, logo depois, *Um Filme é um Filme* (Companhia das Letras, 288 págs., R$ 29,50), coletânea de textos do amigo sobre a produção de vanguarda do período.

A maioria dos ensaios, escritos entre 1958 e 1970, ele já mantinha numa gaveta: "Foram fundamentais para a minha formação cultural. José Lino Grünewald é o grande intérprete do cinema da época", diz o organizador. Na nova publicação, os artigos seguem uma ordem cronológica: segundo Castro, "é como se estivéssemos acompanhando o processo em tempo real, junto com José Lino". O livro mantém os títulos originais dos ensaios e traz algumas das fotos que os acompanharam nos jornais.

A capa do livro (ao lado) e uma de suas "imagens de mudança": Mastroianni com Franca Pasut em *A Doce Vida*

Logo no início de *Um Filme é um Filme* está o texto em que Grünewald apresenta *Cidadão Kane*, de Orson Welles, como um marco. Finalizado em 1941, o filme, que integrou o Festival do Cinema Americano de 1958, alcançava assim a devida atenção no Brasil. Mas o próprio ensaísta tiraria logo de *Cidadão Kane* o status de melhor produção de todos os tempos. Em 1959, os críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, liderados por Truffaut e Godard, passaram a trabalhar como diretores. A estética inovadora, imediatamente reconhecida por José Lino Grünewald, anunciava uma nova fase. Para ele, de qualidade nunca vista antes, nem depois.

O cinema firmava-se como reflexo de uma época de mudanças, com novas propostas e soluções a cada título finalizado. No Brasil, vivia-se a repressão militar. No exterior, a Guerra do Vietnã. Filmes como *A Doce Vida*, de Fellini, *Acossado*, de Jean-Luc Godard, *Rocco e Seus Irmãos*, de Visconti, *A Aventura*, de Antonioni, *Jules e Jim*, de Truffaut, e *2001: Uma Odisséia no Espaço*, de Kubrick, encheram de entusiasmo os artigos de Grünewald. Entre as produções nacionais, estreava *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Mas, segundo Grünewald, o fim da década enterrou as expectativas criadas em torno dos filmes do período. O cinema acabou tomando um outro caminho. Priorizou o espetáculo. E ele parou de escrever. — GISELE KATO

Tim Burton no planeta dos macacos

Estréia a nova versão do clássico da cultura pop, que transforma a ironia do original em espetáculo

Trinta e três anos depois da primeira versão, *O Planeta dos Macacos* volta aos cinemas. Com previsão de estréia no Brasil para este mês, o filme, que ficaria pronto no fim de julho, é dirigido por Tim Burton e estrelado por Mark Wahlberg, Tim Roth e Helena Bonham Carter. As únicas semelhanças com o original são as máscaras de macaco e o argumento: um astronauta cai em um planeta desconhecido, onde a humanidade é brutalmente submetida a gorilas, orangotangos e chimpanzés. E dessa vez o herói não foge para longe dos símios com Linda Harrison a tiracolo, mas comanda uma sangrenta revolução dos humanos contra a ditadura dos macacos. Baseado no romance *La Planète des Singes* (1963), do francês Pierre Boulle, o primeiro filme se tornou um símbolo da cultura pop, ao pôr em xeque o etnocentrismo orgulhoso da humanidade, numa época de grandes manifestações contra a Guerra do Vietnã e pelos direitos civis nos Estados Unidos. E ainda legou uma cena antológica, com o belicoso Charlton Heston ante a destroçada Estátua da Liberdade. Conquistou tantos fãs que recebeu seis continuações no cinema e até um documentário, *Behind the Planet of the Apes*, de 1998. Na nova versão, grandes cenas de batalha e efeitos especiais reduziram a irônica ficção científica a um espetáculo aos moldes de *Gladiador*. Sinal dos tempos. – MAURO TRINDADE

Cena do filme de Tim Burton: efeitos especiais

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR MICHEL LAUB

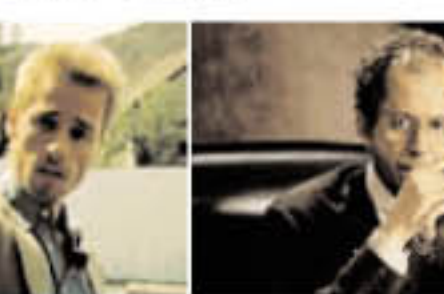
CRIOULO OU NEGRO: AS FALSAS QUESTÕES

Em *A Hora do Show*, Spike Lee mostra o problema racial além da simplificação promovida pelos cínicos e os politicamente corretos

Não é difícil prever como o futuro lembrará o fenômeno do politicamente correto. Ao lado de uma ou outra conquista efetiva, restará uma daquelas piadas históricas que volta e meia se manifestam na evolução da sociedade: uma época em que se considerou viável a superação de preconceitos de gênero, religião e raça apenas por meio de eufemismos, de cotas impostas a instituições de ensino, de repressão policialesca a meninos que escrevem bilhetes amorosos para coleguinhas de aula. Mas o politicamente correto, diga-se a seu favor, não é a causa desse estado de coisas: é apenas um de seus sintomas grotescos, e nem de longe o mais grotesco deles. Outros são o cinismo, a inocência útil e a ignorância.

Poucas vezes no cinema recente isso apareceu com tanta clareza quanto em *A Hora do Show*, de Spike Lee. A história fala de um roteirista de TV negro (Damon Wayans) que cria um programa humorístico, *Mantan*, estrelado por Savion Glover e Tommy Davison, ambos também negros. Acuado pelos que o vêem como um boneco servil de alma branca, Wayans acha que a idéia poderá ser, à sua maneira, revolucionária: ao recauchutar a velha fórmula das duplas ao vivo, fora de moda pelo reconhecido racismo de suas piadas e números de sapateado, o programa teria o poder de exacerbar, por meio do exagero, o desconforto com que a América trata o assunto.

As coisas começam a complicar quando *Mantan* vira um sucesso pelos motivos errados, inclusive dentro do gueto. Surgem os protestos de praxe, mas a emissora, antes premida por baixos índices de audiência, dá todo o apoio a Wayans. No seu pacto fáustico rumo à glória, em escala nunca antes atingida em sua carreira, ele começa um processo autojustificatório, que o afasta de antigos colaboradores e coincide com o início da tensão em núcleos laterais na trama: a própria dupla de artistas, os executivos da emissora, a ajudante do roteirista, um grupo de rap engajado e tosco.

Spike Lee sempre tratou o conflito como desdobramento inevitável das relações modernas, de uma ordem social precária, mantida por meio da aparência e do controle. Mas em *A Hora do Show* há uma diferença: menos sectariamente do que antes, o cineasta mostra os diferentes lados da briga como grupos que não sabem o que defendem ou o que estão tentando mudar. Os apocalípticos distraem-se com detalhes (exigem que um deles não seja mais chamado de Julius, nome "escravo", mas sim de *Big Black Africa*), e os integrados precisam fazer vista grossa à hipocrisia (Wayans ouve calado um diretor de programação sardento dizer que entende "mais de negros que os negros"). Tem-se o panorama de uma sociedade que admite a existência do problema, mas não tem idéia de como superá-lo: a escravidão é coisa do passado, liberais e conservadores estão repletos de boas intenções, troca-se a expressão *nigger* por *black* ou *afro-american*, mas o time de roteiristas de *Mantan*, com exceção do "bom crioulo" Wayans, é todo branco. Como o são os executivos e os engravatados. Como o são os policiais que atiram em negros antes de qualquer conversa.

Ao longo da narrativa, Spike Lee se preocupa em esmiuçar o racismo subjacente em todos os escaninhos dessa guerra. Inclusive no espectador: algumas das cenas do próprio *Mantan* (e de seriados reais do gênero que aparecem no fim do filme) são divertidas. Cruéis e divertidas como certas anedotas sobre judeus, portugueses, homossexuais e loiras. No riso está a legitimação, como nos comerciais sexistas do intervalo de *Mantan* está "aquilo que o público quer ver". Já que é assim, *A Hora do Show* trata de mostrar: não estão em cena apenas dois artistas manipulados pela corda cínica do sistema. Está o próprio sistema, infinitamente mais complexo do que sugerem os programas de TV – ou as palavras, as anedotas e a distribuição de alunos nas salas de aula – que o refletem.

A dupla de *Mantan*, o controverso programa de TV que é tema do filme: pendurados na corda cínica do sistema

A Hora do Show (Bamboozled), de Spike Lee. Com Damon Wayans, Savion Glover, Jada Pinkett-Smith, Tommy Davison e Michael Rapaport. Em cartaz desde o mês passado

FOTO DIVULGAÇÃO

TÍTULO	**Tabu** (Gohatto, Japão/França, 1999), 1h40. Drama.	**Festival Internacional de Curtas Metragens de SP** (23/8 a 1/9, em diversos locais de SP).	**O Lixo e a Fúria** (*The Filth and the Fury*, Inglaterra/EUA, 2000), 1h48. Documentário.	**Sunshine – Despertar de um Século** (*Sunshine*, Áustria/ Canadá/ Alemanha/ Hungria, 1999), 3h. Drama histórico.	**Copacabana** (Brasil, 2001), 1h40. Comédia.	**Festival do Cinema Judaico.** De 5 a 13 deste mês (São Paulo) e 10 a 17 (Rio), com exibições em vários locais.	**Amnésia** (*Memento*, EUA, 2000), 1h58. Drama/policial.	**A Conspiração** (*The Contender*, EUA, 2000), 2h12. Drama político.	**O Diário de Bridget Jones** (*Bridget Jone's Diary*, Grã-Bretanha/ EUA), 1h34. Comédia romântica.	**Final Fantasy** (Japão/EUA, 2000), 1h45. Fantasia/animação.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: de **Nagisa Oshima** (O *Império dos Sentidos*). Produção: Oshima Productions/Shochiku Films/Canal +/Bac Films.	Direção: vários; organização geral de **Zita Carvalhosa**. Produção: o festival é promovido pela Associação Cultural Kinoforum, também responsável pelo *É Tudo Verdade*.	Direção: de **Julien Temple**. Produção: Channel Four Films/Channel Four TV/Jersey Shore/Nitrate Film/The Sex Pistols Residuals.	Direção: do húngaro **István Szabó** (*Mephisto, Coronel Redl*). Produção: Alliance Atlantis/Bavarian Film/Telefilm Canada/ Eurimages/Kinowelt/Paramount Classics.	Direção: de **Carla Camurati**. Produção: Bianca de Felippes.	Direção: vários. A coordenação geral é de **Glória Manzon**; a curadoria é de Glória Manzon, Wanda de Andrade e Daniela Wasserstein. Produção: o projeto é da Associação Brasileira A Hebraica.	Direção: do inglês **Christopher Nolan**, em seu segundo filme. Produção: Team Todd/Newmarket Capital Group.	Direção: do ex-crítico de cinema **Rod Lurie** (*foto*), em seu terceiro filme. Produção: DreamWorks.	Direção: da estreante (vinda da TV, amiga da autora do verdadeiro *Diário*) **Sharon Maguire**. Produção: Working Title/Miramax.	Direção: de **Hironobu Sakaguchi**, criador, designer e diretor da popularíssima série de videogames que inspirou o filme. Produção: Square Co./Columbia Pictures.
ELENCO	Ryuhei Matsuda, **Tadanobu Asano** (*foto*), Beat Takeshi (outro nome do cineasta Takeshi Kitano), Shinji Takeda.	Num festival de curtas, os protagonistas são os autores. Dos brasileiros, Laís Bodanzky e Carla Camurati mostram suas incursões no gênero, do início de suas carreiras.	Os integrantes do grupo britânico Sex Pistols, o empresário Malcolm McLaren e personalidades da música punk dos anos 70, entre outros.	William Hurt, Rachel Weisz, **James Frain**, **Jennifer Ehle** e **Ralph Fiennes** (*foto*).	**Marco Nanini** (*foto*), Laura Cardoso, Miriam Pires, Louise Cardoso, Joana Fomm.	Atores e cineastas do cinema "judaico" – com toda a elasticidade que o conceito encerra – produzido fora do grande circuito hollywoodiano/europeu.	O australiano **Guy Pearce** (*foto*; *Los Angeles, Cidade Proibida*), Carrie Ann Moss (*Matrix*), Joe Pantoliano.	Joan Allen, Gary Oldman, Christian Slater, Jeff Bridges, William Petersen.	**Renee Zellwegger**, **Hugh Grant** (*foto*), Colin Firth.	As vozes de James Woods, Ming Na, Alec Baldwin, Donald Sutherland.
ENREDO	No Japão do século 19, um belo aprendiz de samurai (Matsuda) provoca paixões violentas no seu batalhão, principalmente em seu fogoso líder (Asano), para preocupação crescente dos superiores (Takeshi, Takeda). Baseado numa coleção de contos de Ryotaro Shiba.	Este é considerado um dos cinco principais festivais de curtas do mundo. Neste ano, a programação inclui as mostras *Internacional*, *Latino-Americana* e *Panorama Brasil*, além de ciclos paralelos.	A trajetória do Sex Pistols, precursor do movimento punk e um dos grupos de rock mais importantes de todos os tempos, em sua curta glória e monumental queda.	Três gerações de uma mesma família judia – os Sonnenschein, de Budapeste – enfrentam as armadilhas do século 20, das promessas da Belle Époque ao extermínio e horror da Segunda Guerra.	Alberto, um fotógrafo aposentado com quase 90 anos, relembra o passado em Copacabana: os primeiros bailes, suas aventuras no cassino e a progressiva decadência do bairro.	Na *Mostra Principal*, temas gerais, que vão das tradições religiosas ao conflito do Oriente Médio. Quatro filmes – entre eles, **O Espírito** (*foto*), de Agnieszka Holland – tratam da questão feminina no judaísmo.	Um investigador de uma companhia de seguros (Pearce) que perdeu toda a memória recente tenta descobrir, com a ajuda dúbia de uma *barwoman* (Moss) e de um tipo que se diz policial (Pantoliano), o mistério que envolve a morte de sua mulher. Baseado num conto escrito pelo irmão de Christopher, Jonathan Nolan.	Uma disputa pelo cargo de vice-presidente dos EUA põe frente a frente um senador de direita (Petersen), que se torna herói depois de tentar salvar uma moça num acidente de carro, e uma senadora liberal, assumidamente atéia e feminista (Allen), que tem o apoio do presidente (Bridges). Oldman é o juiz que tentará de tudo para arrastar a senadora na lama.	Bridget Jones (Zellwegger) é uma londrina solteira, gordinha, inteligente e atrapalhada, dividida entre o amor possível com o aparentemente monótono Mark Darcy (Firth) e o impossível com seu chefe atraente e potencialmente canalha (Grant). Baseado no best seller de Helen Fielding.	Num futuro distante, um meteoro traz à terra uma aterrorizante multidão de alienígenas fantasmagóricos que, em pouco tempo, devastam a vida no planeta. Dois cientistas (Na, Sutherland) tentam uma "cura" natural para a invasão, enquanto um maldoso general (Woods) quer partir para a solução final, a qualquer custo.
POR QUE VER	Oshima direciona à paixão homossexual o mesmo tratamento sensível e implacável com que já desnudou as obsessões heterossexuais.	Pela oportunidade de acompanhar a produção mundial de um gênero marginalizado no grande circuito cinematográfico.	Pela forma não moralista como Temple retrata a gênese do movimento punk, pelos depoimentos históricos de John Lydon, o cantor e letrista, e Sid Vicious, o baixista que se suicidou em 1979.	Este é um épico no sentido mais puro da palavra – e um *tour de force* para Fiennes. Pode ser um pouco arrastado.	Por Carla Camurati, um dos expoentes de uma linhagem que sempre foi rara no cinema brasileiro: o diretor que faz filmes para o público. *Copacabana* não tem grande densidade, mas pode ser boa diversão.	Pelo interesse que qualquer cinema "étnico" pode despertar e pela oportunidade de assistir a produções que dificilmente chegariam ao país.	Essa é a mais brilhante reinvenção do *noir* em muito, muito tempo – virou o filme cultuado da temporada, e por ótimos motivos.	Pela fofocada política recheada de referências a fatos recentes e reais. E por duas grandes interpretações indicadas para o Oscar – Joan Allen e Jeff Bridges.	A coluna do jornal inglês *Evening Standard*, que se transformou em best seller, pegou o pulso não de um fenômeno local, mas de toda uma geração de mulheres jovens, independentes, solteiras e angustiadas com o "relógio biológico". Será possível passar esse sentimento para o cinema?	Os fãs do jogo já têm motivos suficientes. Para os demais, a espetacular animação digital é um novo padrão para o cinema.
PRESTE ATENÇÃO	Na belíssima fotografia de Toyomichi Kurita, que pouco a pouco eleva o filme do mundo real ao território de mitos e sonhos.	Em **Câmera** (*foto*), de David Cronenberg, que homenageia o cinema. Outras atrações são *O Mestre Holandês*, da norte-americana Susan Seidelman (indicado ao Oscar), e um ciclo especial com 15 títulos da belga Agnès Varda (do longa *Cléo das 5 às 7*, 1962), diretora da Nouvelle Vague.	Na reconstituição dos controversos momentos que antecedem a morte de Sid. E nos números musicais, que hoje, duas décadas de assimilação depois, soam quase melódicos.	Em Fiennes, que, numa verdadeira aula de arte dramática, faz três papéis diferentes – o filho, o pai e o avô da família.	Na interpretação de Nanini e no tom do filme – de uma doçura contrastante com o sarcasmo que Camurati emprestou a *Carlota Joaquina*, seu maior e mais polêmico sucesso.	Na retrospectiva de filmes do israelense Amos Gitai, o diretor de *Kadosh (Abençoados)*, que teve boa acolhida no Brasil no ano passado. Dele serão exibidos *Esther*, *Berlim-Jerusalém*, *Golem – O Espírito do Exílio*, *Devarim* e *Kippur*, entre outros títulos.	Em absolutamente todos os detalhes. Nolan conta a saga de seu herói ao contrário, do fim para o começo, evitando o mais corriqueiro dos artifícios do cinema – a onisciência do público.	Nos atores, que são a melhor coisa do filme. Além dos indicados, Oldman está irreconhecível como um manipulador senador republicano.	Em Renee Zellwegger, a texana magérrima que incorporou a gorducha londrina Bridget nos menores detalhes.	Vai ser difícil prestar atenção em qualquer outra coisa além dos verossímeis humanóides criados por Sakaguchi e sua equipe – perfeitos nos menores detalhes, da ondulação do cabelo à modulação das expressões faciais.
O QUE JÁ SE DISSE	"Um filme belo e elegante, que recicla uma metáfora conhecida – a do homossexualismo como sinal de decadência – com resultados surpreendentes." (*The New York Times*)	"Cerca de 105 anos depois de fundarem o cinema, os curtas estão novamente com a bola toda. O formato volta a se impor como o território privilegiado para experimentações e começa a iluminar o caminho ainda misterioso que conduz à produção audiovisual do século 21." (Sérgio Rizzo, *Folha de S. Paulo*, sobre a edição do ano passado do festival)	"O grupo inglês foi engolido sem piedade pelo sistema que julgava combater (...). Nenhum julgamento ou novidade nessa constatação: toda vanguarda acaba, de alguma forma, caindo na mesma armadilha. A grande virtude do documentário (...) é mostrar, talvez involuntariamente, tal ironia." (Michel Laub, **BRAVO!**)	"Na tradição de *O Leopardo*, de Visconti, este é um filme épico que aspira por condensar grandes fatos históricos dentro dos limites narrativos de um filme às vezes desajeitado, mas sempre instigante." (*The New York Times*)	"Como retrato do bairro mais famoso do Brasil, *Copacabana* e sua mistura não tão bem-azeitada de idosos, miséria e marginalidade é mais um cenário carnavalesco do que um retrato de suas verdadeiras contradições." (Mauro Trindade, **BRAVO!**)	"Gitai registra essa busca da felicidade sem transformar os homens da trama em vilões unidimensionais. Procura compreendê-los, deixando o eventual julgamento por conta do espectador. Sóbrio e tocante." (Sérgio Rizzo, *Folha de S. Paulo*, sobre *Kadosh*, que passará na retrospectiva de Gitai)	"Drama, surpresa e uma série de enigmas epistemológicos – um thriller *B* dos anos 50 escrito por Jorge Luis Borges. O que nos mantém absolutamente hipnotizados por ele é o prazer desorientador de uma técnica narrativa fora do comum." (*New York Times*)	"Lurie toma idéias emprestadas de alguns dos melhores filmes políticos já feitos – *Todos os Homens do Presidente*, *Tempestade sobre Washington* – e levanta várias questões intrigantes o bastante para manter a atenção, mesmo quando o filme não dá todas as respostas." (*Rolling Stone*)	"É a energia pura de Renee Zellwegger que impulsiona o filme – mesmo nos momentos em que a história se arrasta ou se torna previsível, sua performance leva tudo adiante." (*Los Angeles Times*)	"O roteiro é fraco, mas ninguém vai ver esse filme para observar os detalhes de uma história emocionante. O filme usa magistralmente tanto os recursos da animação digital quanto dos videogames, construindo um universo futurista envolvente, sólido." (*Los Angeles Times*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

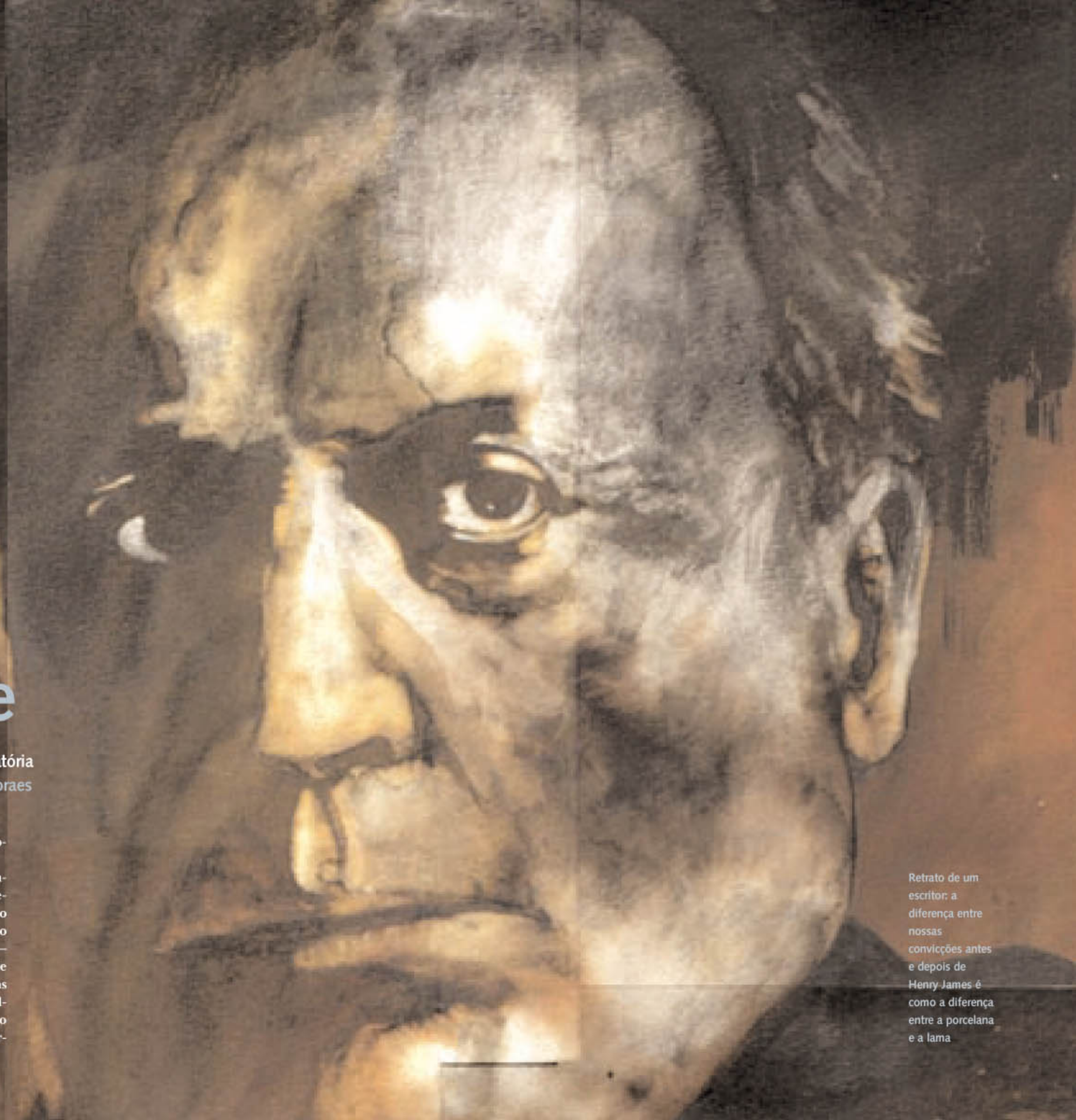
As lições do mestre

Edição de *A Vida Privada e Outras Histórias* reitera a precisão e a vocação civilizatória da obra de Henry James. Por Sérgio Augusto de Andrade Ilustrações Odilon Moraes

É tão fácil apaixonar-se por Henry James. Os quatro maiores escritores modernos — Joyce, Proust, Flaubert e Conrad — geralmente oferecem, através de suas visões de mundo, um espetáculo meticuloso, único e deslumbrante; bem mais que uma visão, Henry James é capaz de oferecer uma forma de ver.

O espetáculo é nosso: em vez de vermos o que nos permitem, com James podemos ver o que queremos — em vez de conhecermos um enredo, com Henry James ganhamos uma percepção. É uma dádiva generosa — o modo como percebemos as coisas, os outros e nós mesmos acaba profundamente alterado.

Para nossa sorte, é impossível atravessar impunemente sua literatura: suas descrições revelam a possibilidade de um tipo de precisão aparentemente impossível; um tipo de precisão à beira do indizível e que, mesmo sem querer — mesmo sem merecer — temos a impressão de que podemos acabar incorporando. Quantas experiências pessoais podem ser tão essencialmente revolucionárias — o primeiro beijo, o primeiro Beaujolais, a primeira vez que se sur-

Retrato de um escritor: a diferença entre nossas convicções antes e depois de Henry James é como a diferença entre a porcelana e a lama

fa, a primeira ópera? Com Henry James, tudo parece sempre novo.

Sua obra se estabeleceu como objeto de culto entre a maioria dos críticos sérios por um motivo simples e, provavelmente, quase tácito – tentar compreender Henry James não parece muito diferente de tentar descobrir como podemos pensar, sentir ou nos comportar melhor: é como se fôssemos subitamente reconduzidos pela mão de um mestre a rever tudo que pensávamos conhecer ou acreditar – e a diferença entre nossas convicções antes e depois de Henry James é como a diferença entre a porcelana e a lama.

Invariavelmente alheio à costumeira impaciência de certos modelos simplórios de subversão, Henry James nunca fez de nossa ingenuidade um alvo: o conjunto de nossas fantasias nunca é atacado por sua inocência; é só exposto, temporariamente, a uma outra ordem de grandeza. Mais que leitores, somos coadjuvantes: sua literatura nos condena à civilização como uma responsabilidade magnificamente pessoal.

Seria inconcebivelmente grosseiro recusarmos a civilização – e tudo que implica – depois de lermos Henry James: ser civilizado, em sua obra, é mais que um ideal, mais que um estilo – é uma obrigação moral. Ninguém consegue permanecer indiferente aos compromissos dessa obrigação, após ter tido qualquer forma de contato com sua literatura. Henry James é um teste sobre até que ponto podemos ser melhores.

Assim, qualquer nova edição de sua obra é sempre importante – e *A Vida Privada e Outras Histórias*, lançado recentemente, não é exceção. Dos três contos que compõem o volume, dois – *A Lição do Mestre* e *O Desenho do Tapete* – são clássicos que têm apaixonado críticos por razões que o próprio James, receio, dificilmente seria capaz de imaginar; o terceiro, *A Vida Privada*, é uma adorável fantasia sobre Robert Browning – e, de certo modo, sobre Henry James. Os contos e as novelas de sua última fase, em especial, têm sido celebrados por certo desconstrucionismo que insiste em transformar Henry James num de seus representantes mais ilustres, numa apropriação que certamente faria o próprio James estremecer, horrorizado. Seria um tremor justificado: o flerte da crítica pós-moderna com sua obra sempre foi rigorosamente impertinente; são outros os motivos, alguns por vezes esquecidos, que a tornam irresistível. É muito fácil enumerar alguns.

A ironia – Muito mais que um artifício vagamente desencantado, a ironia de Henry James é um ponto de vista: sua arte é sofisticada demais para se contentar com o meramente cínico e exigente demais para se limitar ao puramente estratégico. Sua ironia era a expressão ideal de um distanciamento que James sempre fez questão de manter com tudo: com suas tramas, seus personagens, seu leitor e consigo mesmo (ao comentar o impertinente romance que Robert Acton imagina possível com a baronesa Münster em *Os Europeus*, James é categórico: "o autor destes incidentes não se sente obrigado a ser mais específico" – e em mais de um momento de *The Bostonians* James recorre à indulgência do leitor, desculpando-se por não poder revelar certos pontos da narrativa: "aqui, mais uma vez", ele escreve, "devo admitir certa incompetência para oferecer uma resposta"). Sua arte era uma tentativa de levar o escrúpulo à perfeição; sua ficção, uma elaboração infinita sobre a medida justa numa civilização moralmente madura – nesse grau de civilidade, bem além de uma figura retórica, a ironia tornava-se uma linguagem, um sistema de gestos e um código de maneiras.

Ilustração para trecho do conto *O Desenho do Tapete*, um clássico que tem apaixonado os críticos por razões que o próprio Henry James não seria capaz de imaginar

A inteligência – Em seu ensaio sobre os prefácios de Henry James, R. P. Blackmur anotou, com absoluta propriedade, que "sem inteligência, para James, a arte não era nada". Com as exigências intelectuais de Henry James, é constrangedor mantermos os vícios de nossas emoções: para controlar o jogo infinito da representação das consciências – que talvez constituísse, em sua amplitude, o grande tema de sua ficção –, James sempre teve de recorrer a uma inteligência capaz de balizar certos parâmetros inacreditavelmente sutis. A construção dessa sutileza é seu maior triunfo e nossa maior lição. É razoavelmente significativo que, em *Retrato de uma Senhora*, o sofrimento para Isabel Archer fosse, como escreveu James, uma "condição ativa": não era jamais "um frêmito, um estupor, um desespero; era uma paixão do pensamento". Sua obra concentrou-se em mostrar como tudo, no fundo, partilhava o mesmo tipo de paixão – e, por isso, talvez represente a expressão analítica mais brilhante de toda a história da literatura: quem, afinal, poderia ser comparado à flexibilidade e à exuberância de sua inteligência – Jane Austen, Turgueniev, Ibsen, Coleridge, Proust? Se se excluem algumas passagens específicas de George Eliot, nada parece vagamente comparável: as temperaturas morais às quais James se acostumou são excessivamente rarefeitas para a maioria dos romancistas.

Os advérbios – Henry James sempre desprezou serenamente o curioso movimento literário do início do século que tentava desacreditar qualquer estilo levemente mais rebuscado aproximando a literatura do jornalismo – fosse sob a ótica da literatura, com George Moore e Somerset Maugham, fosse sob a do jornalismo, com Bernard Shaw e H. G. Wells. James sempre manteve uma saudável distância das virtudes do despojamento; era mais que natural que nunca tivesse conseguido aceitar plenamente o estranho fascínio dos substantivos. "Advérbios e adjetivos são o sal e o açúcar da literatura", chegou a comentar – e nunca escreveu uma linha que não fosse memorável por seu sabor. Assim, em *The Ambassadors*, para garantir seu sono, Lambert Strether esforçava-se para ficar "prodigiosamente cansado", Miss

O Que e Quanto

A Vida Privada e Outras Histórias, **de Henry James. Nova Alexandria, 208 págs., R$ 23**

Gostrey nunca superava certa dificuldade para distinguir o que ouvia do que "só extravagantemente supunha" e Miss Barrace era descrita como alguém "eminentemente alegre, supremamente enfeitada, perfeitamente informal e livremente contraditória"; em *As Asas da Pomba* Merton Densher parecia "visivelmente distraído e irregularmente inteligente"; em *The Spoils of Poynton*, Owen Gereth era definido como "absolutamente belo e deliciosamente denso"; em *Washington Square*, a opinião do doutor Sloper sobre a pureza moral de sua filha era "abundantemente justificada"; e em *Roderick Hudson*, os traços de Mary Garland distribuíam-se de uma forma "bravamente irregular". Com sua refinada afeição pelo abstrato, a prosa de Henry James adorava substituir a substância bruta dos substantivos pela nuance delicada de seus advérbios; James nunca perdeu a oportunidade de reiterar o esplendor do intangível numa literatura que elevava a reticência a um estatuto moral. Se os substantivos são pontos, os advérbios de Henry James são tangentes. Nada podia ser mais adequado para uma obra obcecada pela elipse, o interstício, o meandro, o tácito e o implícito.

Os parágrafos — Gertrude Stein adorava afirmar que a passagem da literatura do século 19 para a do século 20 correspondia à passagem da frase para o parágrafo — e que o parágrafo moderno, de resto, era uma invenção de Henry James: a partir de James, toda frase soava irrecuperavelmente limitada; todo período, insuficiente. Como Walter Pater, Henry James também sempre foi, na bela expressão de Cyril Connolly, um "devoto da frase longa": algumas de suas frases, inclusive, são parágrafos em si — chegando a estender-se por mais de 20 linhas ininterruptas, numa exuberância à primeira vista desconcertante de cláusulas, interpolações e subordinadas que se encaixam, se articulam e se resolvem como a mais elaborada das arquiteturas ou, por vezes, o mais fascinante dos labirintos. Quem insistir que suas frases são mesmo insuportavelmente longas deveria experimentar reescrevê-las, de forma mais concisa, sem perder nenhuma das sugestões do original: é como tentar simplificar uma vila de Palladio — e acabar com um alçapão.

Os fantasmas — Sempre duvidei que alguém, de alguma forma, possa um dia afirmar que Henry James tivesse qualquer tipo de inclinação para o gótico; suas histórias de fantasmas são repletas de um encantamento, uma delicadeza e um humor tão desolado que acabam fazendo de qualquer aparição uma comédia cínica, não um artifício macabro. São histórias de fantasmas que, no fundo, representam contos de fada modernos; a única diferença é que, em James, de modo levemente mais consistente, o feitiço é sempre um fetiche. Cada aparição, por isso, é simplesmente a imagem alucinada de uma obsessão, nunca algum representante inoportuno do além-túmulo: quando a governanta de *A Volta do Parafuso* consegue distinguir, finalmente, o "rosto branco da perdição", a vitória é de sua fantasia ou de sua perversão, não do outro mundo. O que Henry James sabia como poucos é que certas vitórias são só derrotas muito bem disfarçadas; havia por isso razão de sobra para seus fantasmas soarem tantas vezes tão gloriosamente sarcásticos: todos conheciam muito bem a maioria de nossos disfarces.

O ambiente de *A Vida Privada* – uma adorável fantasia sobre Robert Browning na narrativa de um escritor que nunca perdeu a oportunidade de reiterar o esplendor do intangível

A Obra

Henry James escreveu 20 romances, 112 contos, 12 peças e inúmeros relatos de viagem, cartas, ensaios e artigos. Além de *A Vida Privada e Outras Histórias*, **foram lançados no Brasil, entre outros,** *A Volta do Parafuso*, *Os Europeus*, *A Madona do Futuro*, *A Morte do Leão*, *Até o Último Fantasma*, *Retrato de uma Senhora*, *Herdeira*, *As Asas da Pomba*, *Daisy Miller e um Incidente Internacional*, *O Calafrio*, *A Fera na Selva*, *O Pupilo* **e** *Gustave Flaubert*. **Em inglês,** *The Bostonians*, *Roderick Hudson*, *The American*, *Washington Square*, *The Golden Bowl* **e** *The Ambassadors*. **Sua longa correspondência foi reunida em** *Henry James Letters*, **dividida em quatro volumes; seus ensaios de crítica literária, nos dois volumes de** *Literary Criticism*; **e os relatos de viagem, em dois tomos de** *Collected Travel Writings*

Especialmente em sua última fase Henry James inventou um estilo que continua talvez moderno e abstrato demais para a inocência petulante de nosso gosto: não estamos tão preparados para saborear certos hiatos. De uma forma curiosamente próxima à Wittgenstein, seu projeto parece ter sido testar os limites de nossa linguagem aplicando suas experiências sobre toda a tradição da literatura.

Quando Edith Wharton reclamou de uma novela recém-publicada, de natureza semi-escandalosa, de que não era suficientemente ruim, James limitou-se a comentar — "Ah, minha cara, os abismos são todos tão rasos". Ler Henry James é deliciosamente humilhante.

Rastros de Calvino

Como num jogo involuntário, *Um General na Biblioteca* mostra, em textos irregulares, a multiplicidade da obra do escritor italiano

Por Almir de Freitas

FOTO KEYSTOCK / ACERVO ESTHER CALVINO

Italo Calvino em foto de 1969: variedade temática com experimentação nas técnicas de escrita; no alto, em foto tirada em Praga em 1947, período que corresponde aos primeiros escritos do livro

Um autor sempre paga um preço quando seus manuscritos de juventude, ou os guardados na gaveta, ou os apenas confinados a periódicos, são escavados e publicados postumamente em forma de livro, incorporando-se simbolicamente a sua obra. É verdade também que esses escritos, por terem ficado ocultos, ajudam a explicar os que vieram à luz por opção do autor. Essa conta que se faz não é diferente com Italo Calvino, um escritor que soube combinar como poucos o realismo da literatura italiana do pós-guerra com os movimentos de vanguarda posteriores. Publicado agora no Brasil, *Um General na Biblioteca* reúne apólogos, contos, diálogos e esboços de romances escritos entre 1943 e 1984, cujas qualidades literárias, analisadas friamente, são francamente irregulares. Entretanto, se esse custo é inevitável, ele não é o mesmo para todos os autores e, no caso específico, as particularidades são tantas e tão notáveis que, na ponta do lápis, acabam por justificar a publicação.

Porque há mais que isso no caso de Calvino: mais que um estudo *a posteriori*, *Um General na Biblioteca* permite, em grau superior, uma nova leitura, quase como se o livro tivesse sido o resultado de um experimento involuntário do escritor que, por felicidade (não há outra palavra), funciona como narrativa. Nos textos, editados segundo uma ordem cronológica, vão-se encontrando, embaralhadas, pistas dos temas, das técnicas e da postura do autor diante da vida e de seu ofício. Nada mais adequado para uma obra que freqüentemente é identificada com o universo dos jogos de Borges e que, deliberadamente, nasceu em grande parte da intenção de fazer do ato de escrever um exercício – da metalinguagem de *Se um Viajante numa Noite de Inverno* ao desafio de interpretar signos em *O Castelo dos Destinos Cruzados*.

O resultado é que em *Um General na Biblioteca*, nas suas deficiências e boas surpresas, surge um novo, mas perfeitamente reconhecível, Italo Calvino. No conto *O Incêndio da Casa Abominável* (publicado em 1973 na *Playboy* italiana), por exemplo, reconhecemos o exercício daquilo que Umberto Eco chamou de *ars combinatoria* na investigação feita por um programador de computador, que permuta possibilidades de acontecimentos com base em uma lista de 12 crimes e quatro personagens mortos em uma casa queimada. Não por acaso, o conto nasceu de um desafio que a IBM lhe fez, o de escrever uma história em uma de suas máquinas, numa época em que não havia processadores de texto da Microsoft e congêneres a auxiliar os leigos em linguagem binária. O tema implícito de decifrar um labirinto de informações, aliás, aparece também em *A Memória do Mundo*, que reitera a marca enciclopédica e "catalogadora" de uma obra que se debruçou sobre *As Cidades Invisíveis* de Marco Polo até, de forma mais direta, à obra de não-ficção *Por Que Ler os Clássicos*.

E é assim que um pouco de tudo de Calvino vai se revelando. Em *O Regi-*

mento Desaparecido está a marca da trilogia *Os Nossos Antepassados*, que reúne os romances *O Visconde Partido ao Meio*, *O Cavaleiro Inexistente* e *O Barão nas Árvores*; no bom *Amor longe de Casa*, os símbolos e a dificuldade de comunicação dos contos de *Os Amores Difíceis* e do próprio *O Castelo dos Destinos Cruzados*; em *O Chamado da Água*, a descrição minuciosa e precisa encontrada em *Palomar*; nas noções geológicas de *A Bomba de Gasolina*, a pesquisa para *As Cosmicômicas*; na casa entre o mar e a colina, o cenário das memórias de infância de *O Caminho de San Giovanni* (este também publicado postumamente). E, em quase tudo, menos ou mais visível, um pouco da narrativa fabulatória que levou a Giulio Einaudi Editore a encomendar a Calvino a compilação de *Fábulas Italianas*, em 1954. Nesse tipo de ficção, não é só o tom moral que conta, mas sobretudo a forma, que às vezes nos desconcerta em sua objetividade, ou "rapidez", como preferia o autor: "Havia um país em que tudo era proibido" é o primeiro parágrafo de *Quem se Contenta*; em *A Ovelha Negra*, a fórmula se repete: "Havia um país em que todos eram ladrões". As duas histórias são apólogos de sua primeira fase, ainda na juventude, quando o autor considerava o gênero um modo de narrativa menor, típico de um período de crise e opressão que ele associava ao fascismo italiano. Não deixa de ser notável, contudo, que a narrativa em forma de fábula possa ser encontrada em outros autores italianos de épocas distintas – de Dino Buzzati ao já mencionado Umberto Eco – e tenha mesmo reaparecido em formas mais sofisticadas nos escritos posteriores de Calvino, sendo "reabilitada" por ele como valor narrativo em suas *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, na conferência *Rapidez*.

A irregularidade que se vê em *Um General na Biblioteca* não advém, portanto, dessa formulação singela, típica dos apólogos, como se poderia imaginar de início. Ao contrário, algum constrangimento acontece em narrativas de maior fôlego, quando o jovem Calvino ainda mostrava uma técnica deficiente no esforço descritivo e/ou de narração subjetiva, como é visível nos contos – esses mais longos – *O Rio Seco* e *Imprestável*. Este último, a história boba de um homem que não sabia amarrar os cadarços do sapato, pensada originalmente como romance, que seria chamado de *Como Eu não Fui Noé* (!). Aqui, compreendemos bem as razões que levaram o autor a abortar o projeto, como muitos outros exemplos que se seguem no livro – narrativas bruscamente interrompidas (*O Colar da Rainha*), fragmentadas (*A Decapitação dos Chefes*) ou simplesmente não levadas por algum motivo a público (*Henry Ford*). Em compensação, há boas idéias, caso de *Como um Vôo de Patos* e *Um Belo Dia de Março*, e momentos de pura síntese, ou "rapidez": "Nessas horas, não consigo ficar em casa. Moro num quarto alugado num quinto andar; debaixo de minha janela dia e noite os bondes balançam na rua estreita, como que passando descarrilados pelo quarto; à noite, lá longe os bondes dão gritos como corujas. A filha do senhorio é uma empregada gorda e histérica: um dia quebrou um prato de ervilhas no corredor e se fechou no quarto gritando".

Ainda entre o constrangimento e as boas surpresas, há passagens em que se reconhecem mais nitidamente os traços de Calvino como pessoa pública, imagem historicamente associada ao antifascismo e à militância no Partido Comunista Italiano. Em alguns contos, por serem mais esboços de obras, há um tom discursivo maior, elaborado. É o que permite, por exemplo, o autor misturar literatura com o ensaio teórico e engajado (*Olhos Inimigos* ou o diálogo *Montezuma*) e até explicar em notas as alegorias políticas, como se vê em *A Grande Bonança das Antilhas*. Ao lado disso, a mesma literalidade revela também a postura de um intelectual que, no pós-guerra, vai acompanhando as mudanças no mundo ao seu redor: além de computadores, surgem mísseis nucleares, tevê, um personagem hippie.

Como foi dito, parte disso é apresentada de forma um pouco tosca e caricata. Mas essa soma de informações em várias técnicas de escrita não é nada má para quem, já no fim da vida, disse na última conferência de *Seis Propostas...*, intitulada *Multiplicidade*: "(...) Quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis". É por isso que vale a pena, em *Um General na Biblioteca*, decepcionar-se um pouco com Calvino. ■

O Que e Quanto

Um General na Biblioteca, **de Italo Calvino. Companhia das Letras, 256 págs, R$ 24**

No alto, com o escritor argentino Jorge Luis Borges (1983), com quem é freqüentemente associado em razão do universo enciclopédico e dos jogos de sua prosa; ao lado, lendo sobre psiquiatria em 1969

FOTOS ACERVO ESTHER CALVINO

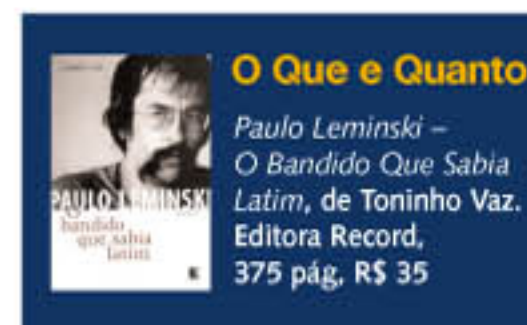
O mito de Paulo Leminski

Biografia escrita por Toninho Vaz perpetua a imagem de poeta rebelde e culto, escondendo o verdadeiro autor. Por José Castello

As biografias modernas costumam ser, salvo exceções, máquinas de construir, restaurar ou fortalecer mitos. *O Bandido Que Sabia Latim*, biografia do poeta Paulo Leminski (1944-1989) assinada por Toninho Vaz, embora escrita com sobriedade e cautela, disso não escapa. Trata-se de uma biografia padrão, presa aos moldes da cronologia e redigida numa linguagem seca, muito próxima à do jornalismo. Vaz, que é jornalista e roteirista de televisão, pratica o gênero de modo diligente, como um bom aluno que, antes de tudo, se guia pelo desejo de não errar. Esse esforço acaba por permitir, contudo, que o mito Leminski tome a frente da cena — como se não fora um mito. Doze anos depois da morte do poeta, o biógrafo foi engolido pelo biografado que, através dele, de uma forma misteriosa mas intensa, continuou a escrever. Ao longo das 375 páginas da biografia, é Leminski — ou certa idéia a seu respeito, que ele próprio ajudou a maquinar — quem dita as cartas.

Que Leminski se empenhou em forjar o próprio mito – do bandido, do erudito, do marginal, do vanguardista, do rebelde –, disso todos sabemos. A leitura da biografia de Vaz, contudo, nos oferece uma série de elementos dispersos que, se lidos com precaução, permitem entender a maneira como ele foi tramado. Leminski se definiu, certa vez, como "um cachorro louco que deve ser morto a pau e pedra". E, em versos que Vaz usa como epígrafe, disse: "aqui jaz um grande poeta/ nada deixou escrito/ este silêncio, acredito, são suas obras completas". Os elementos do mito Leminski surgem aí sintetizados: a loucura, que misturou as regras da geração do desbunde com os tremores do alcoolismo; a posição de vítima, a ser morta a pauladas, perseguida por conservadores e canalhas, que lhe conferiu glamour; o auto-enobrecimento, expresso na idéia do "grande poeta", que Leminski jamais se esforçou para desfazer; o ideal orientalista do silêncio, inaceitável quando proferido por um poeta verborrágico, acostumado a esbravejar contra tudo e todos, mas coerente com seu desejo intenso de dissonância. Não há dúvida de que Paulo Leminski foi um poeta inteligente e, até, que foi um dos melhores poetas de sua geração. O que o livro, involuntariamente, expõe é outra coisa: o mito que precedeu e ainda hoje se sobrepõe à imagem do poeta.

Já nas primeiras linhas, Vaz diz que escreveu sua biografia seguindo uma sugestão da poetisa Alice Ruiz, a viúva de Leminski, que lhe teria dito: "preciso conhecer o homem com quem vivi por 19 anos". O livro parte, assim, de uma crença, ela também, algo mítica: a de que um livro é capaz de gerar uma aproximação mais intensa que aquela promovida por uma relação de amor. O autor admite ainda que, para ele, embora a infância do poeta tenha sido "normal e saudável", "Leminski nunca foi uma pessoa normal". Negando as partes "loucas" que todos temos, Vaz as atribui exclusivamente a Leminski, delas fazendo um argumento de grandeza. Vai procurar sinais de genialidade do poeta já nos anos que ele passou como aluno no Mosteiro de São Bento, em São Paulo, onde leu Homero, Virgílio, Dante e estudou latim. Voltou para Curitiba, uma cidade em que, Leminski considerava, o Eros é reprimido. Ao dizer que Curitiba era uma cidade em que "tudo está para começar", adotou para si a imagem de fundador. Já ali, agia como profeta, freqüentador das galerias do Templo Neo-Pitagórico, postura reafirmada mais tarde pelo poeta concretista Haroldo de Campos que, dilatando o mito, o chamava de "Rimbaud curitibano" – o que é muito diferente de constatar o que talvez fosse mesmo um fato, isso é, seu desejo de tornar-se um Rimbaud.

Aproximou-se de Augusto de Campos, foi convidado por ele para participar da revista *Invenção* e, diz Vaz, "passou a ser considerado uma espécie de mascote dos concretistas". Basta ir ao dicionário para verificar o aspecto mágico (de aferição de sorte) contido na idéia de mascote. Fundou em sua casa o Núcleo Experimental de Poesia Concreta de Curitiba, instituição dissonante na Curitiba conservadora que lhe conferiu o status de vanguardista, isto é, daquele que vai à dianteira – isto é, um guia. Para sobreviver, num movimento oposto, viu-se obrigado a se tornar professor em cursinhos de pré-vestibular; suas aulas se tornaram célebres, já que mais pareciam um espetáculo em que ele, é claro, era o grande astro. A essa época, Curitiba já era dominada pela figura onipresente de Dalton Trevisan. Realizando o desejo clássico de "matar" o pai, Leminski decretou que "o conto é uma forma fácil de literatura", engano que, até hoje, costuma ser citado como um princípio fundador da modernidade. Na *Folha do Paraná*, publicou o célebre manifesto de trinta laudas do Grupo Áporo, investindo contra o meio intelectual curitibano, que era mesmo – e ainda é, no geral – provinciano e cheio de suspeitas. Lia Ginsberg, Sartre, Maiakovski e se considerava um trotskista, posição política que, ela também, veio para reforçar o mito do anti-herói. Conheceu Alice Ruiz, que na época era namorada do escritor Jamil Snege. Sempre discreto, Snege considerava Leminski "metido, arrogante, pretensioso", segundo Vaz. Alice admite hoje que ele era mesmo, "mas em absoluta justa causa". O ideal do mito, portanto, a tudo perdoa.

Imagens do poeta "metido, arrogante e pretensioso", segundo o escritor Jamil Snege, ex-namorado de Alice Ruiz, com quem Leminski se casou: ataques ao provincianismo de Curitiba e manifesto em prol de um "português elétrico"

O Que e Quanto

Paulo Leminski – O Bandido Que Sabia Latim, de Toninho Vaz. Editora Record, 375 pág, R$ 35

No Rio de Janeiro, onde o casal chegou em 1969 para morar no mítico Solar da Fossa, templo da geração hippie, a imagem do rebelde se reforçou. Leminski começou a escrever *Catatau*, um romance mais celebrado do que lido, redigido em linguagem opaca que, ainda hoje, lhe garante a aura de segredo iniciatório. Para sobreviver, contudo, trabalhou na imprensa dita "burguesa". Voltou enfim a Curitiba, agora a nova Curitiba administrada por Jaime Lerner. Influenciado pelo rock, Leminski escreveu um novo manifesto, "em prol de um português elétrico"; aproximou-se das drogas, passou a trabalhar com músicos pop, tornou-se letrista e se fez amigo de Caetano Veloso e do artista multimídia Jorge Mautner. Amizades sinceras que, no entanto, vinham reforçar certa imagem do Leminski marginal.

Ao lançar *Catatau*, não descuidou, porém, de que exemplares do livro chegassem, metodicamente, às mãos do episcopado vanguardista, despachando-os para Octavio Paz, no México, Julián Rios, na Espanha, Décio Pignatari e Mário Schemberg, no Brasil. A perda precoce de um filho, Miguelzinho, é um episódio que, além de doloroso, o confrontou com o real, um desses momentos brutais em que as palavras fracassam – golpe também na imagem do poeta para quem, ao contrário, as palavras foram sempre motivo de salvação. A bebida começou a adoecê-lo – a realidade, mais uma vez, prensando-o contra o chão. Leminski ainda lutou, bravamente, como um samurai, postura contaminada, entretanto, por um fatalismo que se expressa em versos assim: "caso alguma coisa me acontecer/ informem a família/ foi assim, assim tinha que ser". Leminski, ao contrário, não foi o poeta que tinha que ser, mas o poeta que quis ser. Dono de seu destino, empenhou-se em fazer de seu nome uma lenda que, ainda hoje, a favor dele, contra ele, a despeito dele, é usada por oportunistas de todos os credos. Não é o caso de Toninho Vaz, que escreveu um livro sincero e digno, embora ingênuo. À sua revelia, ou talvez por seus excessos de cuidado, o mito Leminski se perpetua, sobrepondo-se, mais uma vez, à imagem do poeta.

FOTO DICO KREMER/DIVULGAÇÃO

FOTOS JÚLIO COVELLO/DIVULGAÇÃO

Jogos de poder sexual

Em *Voragem*, Junichiro Tanizaki narra a lógica dos desejos reprimidos numa sociedade em transição

O japonês Junichiro Tanizaki (1886-1965) começou a carreira influenciado por escritores como Baudelaire e Poe e terminou-a mergulhado na cultura de seu país. Nessa mudança, é possível que tenha recolhido alguns dos subsídios para a construção de uma obra surpreendente, que passou a ser mais conhecida no Brasil com *A Chave* (Companhia das Letras, 136 págs., R$ 21,50) e, agora, *Voragem*, publicado pela mesma editora (240 págs., R$ 26).

O romance se passa nos anos 1920, num Japão sem tantos traços ocidentais, com suas hospedarias para amantes proibidas por lei e pactos de fraternidade firmados a sangue. A protagonista é Sonoko Kakiuchi, pintora nas horas vagas que inicia um caso com a enigmática modelo Mitsuko. No caminho, são envolvidos na trama o marido de Sonoko, Eijiro, e um suposto namorado de Mitsuko, Watanuki. Sonoko narra os acontecimentos para um ouvinte mais velho, que quase não interfere nesse relato de tensão crescente e desdobramentos cômicos e ao mesmo tempo trágicos.

Acima, capa do livro: a força da tradição

Junichiro retoma um motivo clássico da narrativa asiática, o da tradição versus transgressão, numa roupagem folhetinesca, cheia de desencontros e reviravoltas. A ambigüidade é sua grande característica: os personagens enganam uns aos outros, as intenções nunca são reveladas, os gestos podem ser verdadeiros ou falsos. O desejo é a válvula de escape, mas não pode ser totalmente exposto – numa cultura contida, de sentimentos sufocados em nome dos costumes rígidos, mesmo os atos subversivos obedecem a uma lógica de dissimulação. Pelas frestas de um erotismo latente, que aparece tanto em *Voragem* quanto no superior *A Chave*, o autor dá um depoimento maiúsculo sobre as relações de dominação entre os sexos, sobre o poder fascinante do perverso e sobre os meandros da vida privada numa sociedade em transição. – MICHEL LAUB

O outro lado do cronópio

Civilização Brasileira lança o 3º e último volume de *Obra Crítica* de Julio Cortázar, com ensaios sobre literatura e política

Além de ser um dos principais expoentes do realismo fantástico latino-americano, o argentino Julio Cortázar escreveu dezenas de ensaios, conferências, cartas abertas e textos críticos em que explicava a sua própria obra (ou comentava a de outros), discutia questões estéticas e literárias e, sobretudo a partir de seu envolvimento com Cuba, manifestava seu apoio político ao socialismo. Com o terceiro volume de *Obra Crítica* (Civilização Brasileira, 338 págs., R$ 36), chega ao fim a compilação desses textos, a maioria inédita em livro.

É leitura fundamental para os apreciadores do autor de *Bestiário* e *Histórias de Cronópios e de Famas*. O primeiro volume traz o ambicioso ensaio *Teoria do Túnel*, uma análise original da trajetória que vai da novela burguesa ao moderno romance existencialista. O segundo volume reúne os textos inéditos anteriores a 1963, data de publicação do revolucionário *O Jogo da Amarelinha*. Nesse terceiro, com textos posteriores a 1963, prevalecem as discussões de cunho político, que às vezes parecem ingênuas, e quase sempre datadas. Mesmo assim Cortázar imprime em diversos momentos a marca da sua genialidade, seja quando alinha reminiscências sobre os últimos dias de Pablo Neruda, seja quando explica a relação entre exílio e literatura (ele se radicou em Paris, fugindo do peronismo, em 1951, e viveu lá até morrer, em 1984).

Alternando revelações sobre a gênese onírica de contos como *Casa Tomada* com comentários panfletários (mas sempre de boa-fé) sobre Cuba, Cortázar apresenta-se como um "intelectual orgânico", mas que não submete em nenhum momento a sua obra às necessidades da Revolução (com R maiúsculo mesmo), até em ficções explicitamente políticas, como *O Livro de Manuel*. Terminada a leitura, fica a saudade de um tempo em que os escritores tinham alguma influência sobre a realidade – mesmo escritores para quem a realidade convencional não fazia sentido algum. – LUCIANO TRIGO

Ao lado, capas da coleção: panfletário e genial

POR LUÍS AUGUSTO FISCHER

DÉCADA SEM VIGOR

Coletânea *Geração 90 – Manuscritos de Computador* mostra a pouca inovação dos contistas brasileiros surgidos no período e a debilidade no gênero

O país é imenso, as possibilidades de publicação crescem a toda hora e o tempo histórico se espalha irregularmente pela geografia. Por aí pode começar a análise da antologia *Geração 90 – Manuscritos de Computador*, seleção feita por Nelson de Oliveira, numa tentativa de resumir a variedade do conto brasileiro da década de 90. Porém, se iniciada assim, a avaliação poderá ser tão dura quanto inútil. Porque é possível que a antologia tenha pecado por deixar de lado gente magnífica, cuja obra já está germinando e florescerá na próxima esquina, gente que só não aparece porque o mercado editorial brasileiro é selvagem. Que sabemos dos contistas talentosos em busca de leitor para além de sua aldeia, a norte, sul, leste e oeste?

De todo modo, é preciso perguntar o que a antologia significa, ou melhor, como ela significa o Brasil dos anos 90. Na palavra do organizador, "esta não é uma antologia dos melhores contos" mas "dos melhores contistas" surgidos nesse período. Gente que se diferencia da geração dos 70 – é ainda o organizador quem estima – porque aprendeu com os mais velhos e, afinal, enfrenta outro mundo. Por essa lente, o que vemos é pouco e já conhecido. O Brasil registrado nas páginas de *Geração 90...* é predominantemente ocupado pela grande cidade, onde há truculência, solidão de quem vive em edifícios altos, incomunicabilidade de escritores sem editor e sem público, gente suburbana sem transcendência. Aparece também cenário rural ou semirural, onde há algum isolamento, alguma tristeza na gente camponesa ou moradora de cidades pequenas. Quer dizer: tomando pela antologia, a geração 90 não conquistou território novo, não revelou nada que não estivesse contido já na tradição contística dos anos 50 para cá.

Assim também na linguagem. Salvo o formato quase de soneto inventado por Fernando Bonassi, com contos-fotografia 3 por 4 em 100 palavras; a mistura de humor com agilidade verbal em âmbito degradado socialmente, bem inventada por Marcelino Freire; ou a bela descrição elíptica de Cadão Volpato, também na linguagem, anda-se em trilhas já percorridas. Certo que com bons resultados, como o preciosismo descritivo de Cíntia Moscovich ou Amilcar Bettega Barbosa, filho direto de Clarice Lispector ou Caio Fernando Abreu; ou como a brutalidade de Marcelo Mirisola, herdeiro em fundo e forma de certo Rubem Fonseca; ou a atenção à vida miúda de gente secundária socialmente, dada por Luis Ruffato, espécie de Dalton Trevisan por extenso; mais algum eco fantástico de Murilo Rubião em Jorge Pieiro e em Pedro Salgueiro; e alguma experimentação na sintaxe narrativa, da linhagem de Sérgio Sant'Anna, em Altair Martins e Mauro Pinheiro.

Acima, capa do livro: seleção corajosa não dos melhores contos, mas dos melhores contistas

Geração 90 – Manuscritos de Computador, organização de Nelson de Oliveira. Boitempo Editorial, 264 págs. Preço

No conjunto, salvo textos francamente triviais, povoados de má-consciência e lamúria acerca do destino dos pobres (incluindo o "pobre" do escritor, obrigado a pensar sobre isso...), a antologia nos dá um quadro de pouca inovação. E faz pensar no que terá acontecido com a pujança da geração anterior. Naturalmente haverá explicações: nos 70 e 80, havia combates claros, da luta contra a ditadura à luta contra a caretice; conquistadas as liberdades, o conto parece ter perdido a força, e talvez seja preciso reinventar seu lugar social – para dar um exemplo, fiquemos com a sentida ausência de Fausto Fawcett, que em 1992 publicou *Básico Instinto*, um livro de linguagem ousada, que procura um diálogo radical com os elementos da comunicação eletrônica misturada com o submundo da droga e do crime.

A permanecer como traço geral apenas certo preciosismo de linguagem – talvez um paliativo para a ausência de relevância social –, corre-se o risco de ter, como na antologia *Geração 90...*, um painel de escritores mais e menos corretos que se contentam com o horizonte mental de classe média das grandes cidades. O que é muito pouco – para os anos 90, para o Brasil e para o conto.

OS LANÇAMENTOS NA SELEÇÃO DE BRAVO!

EDIÇÃO DE ALMIR DE FREITAS

TÍTULO	**Diálogos com Leucó** Cosac & Naify 228 págs. R$ 35	**Intérprete de Males** Companhia das Letras 224 págs. R$ 25	**Abraçado ao Meu Rancor** Cosac & Naify 206 págs. R$ 24	**Pomas, um Tostão Cada** Iluminuras 144 págs. R$ 29	**O Pintor de Retratos** L&PM 130 págs. R$ 14
AUTOR	O romancista, poeta, crítico e tradutor **Cesare Pavese** (1908-1950) foi crucial na vida intelectual da Itália no século 20, chegando a ser preso pelos fascistas em 1935. O diário *O Ofício de Viver* é uma das poucas obras suas publicadas no Brasil.	Descendente de indianos e britânica de nascimento, **Jhumpa Lahiri** cresceu nos Estados Unidos, onde se especializou em literatura inglesa. *Intérprete de Males*, seu livro de estréia, recebeu o Prêmio Pulitzer em 2000.	De origem humilde, o paulistano **João Antônio** (1937-1996) conquistou a crítica e o público em 1963 com o livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*, reescrito depois de os manuscritos se perderem num incêndio que destruiu a casa de sua família.	Irlandês de Dublin, **James Joyce** (1882-1941) foi um dos escritores mais influentes da literatura de língua inglesa, com clássicos como *Retrato do Artista Quando Jovem* e – os de linguagem mais experimental – *Ulisses* e *Finnegans Wake*.	Nascido em 1945, o gaúcho **Luiz Antonio de Assis Brasil** possui uma obra extensa, com títulos como *Bacia das Almas* (1994), *Pedra da Memória* (1995), *Concerto Campestre* (1997), *Perversas Famílias* (1998) e *Os Senhores do Século* (2000).
TEMA	Série de 27 diálogos – cada um deles precedido de um comentário quase sempre enigmático – envolvendo personagens mitológicos da Grécia antiga, que versam sobre assuntos que vão do amor à morte.	Nove contos em que predominam a temática do diálogo possível (ou não) entre universos distintos – seja entre indianos e norte-americanos (o mais óbvio), seja entre outros grupos.	Dez contos que exploram sobretudo a variedade de personagens marginalizados pela sociedade – guardadores de carros, prostitutas, empregados brutalizados – cindida pela pobreza.	Coletânea (*Pomes Penyeach*, no original) de 12 poesias (mais uma de "lambuja") escritas entre 1913 e 1916 em Trieste e outros três poemas – *Ecce Puer*, *O Santo Ofício* e *Gás de um Bico*.	Sandro Lanari é um pintor de retratos italiano que, no fim do século 19, tem a vida mudada após ser fotografado por Nadar, criando uma relação ambígua com a fotografia numa história que vai de Paris a Porto Alegre.
POR QUE LER	Publicado três anos antes do suicídio de Pavese, o livro – de fundo existencial e moral – é um momento atípico da vida e da obra do autor, que havia se notabilizado pelo engajamento e realismo.	Mais do que se apegar ao tema de choque entre Oriente e Ocidente, a narrativa trafega numa zona em que a incomunicabilidade, além de cultural, é tida como um pressuposto da condição humana.	O autor foi um dos mais originais escritores que procuraram retratar o ambiente dos malandros de rua e outros tipos urbanos de São Paulo e do Rio, onde também morou.	Além de mostrar um lado menos conhecido do autor, os textos datam de um período crucial da sua vida literária, mais ou menos situado entre *Os Dublinenses* e *Ulisses*.	A obra do autor é um bom exemplo de uma linhagem diferenciada em meio aos modismos literários brasileiros dos últimos anos, com um interessante investimento no realismo e regionalismo.
PRESTE ATENÇÃO	No cruzamento deliberado, embora implícito apenas, entre os mitos e as suas interpretações psicanalíticas posteriores, que serve para enfatizar o pessimismo e o fatalismo dos diálogos.	No domínio da palavra da escritora, o que lhe permite, na variedade de contos do livro, oscilar com precisão entre o descritivo – quando ele é necessário – e a narrativa mais subjetiva.	Em como o autor evita as amarras realistas na descrição da vida urbana, criando uma prosa simples que, ao mesmo tempo, é capaz de dar conta da complexidade do mundo que aborda.	Em como, na poesia, o autor se sente mais à vontade em se expor, com temas de forte cunho autobiográfico, como é visível nos poemas mais longos.	Na estruturação do romance, que, em capítulos curtos, se utiliza de uma linguagem objetiva e seca, sem muitas circunvoluções, para (à moda antiga, digamos) contar uma história.
TRECHO	*"Não é isso, digo-lhe. Dói-me desde antes, quando ainda não nascera e teria podido ser um homem como os outros. Mas não, havia o destino. Tinha de caminhar e ir parar justamente em Tebas. Tinha de matar aquele velho. Gerar aqueles filhos. Vale a pena fazer uma coisa que já estava feita quando você ainda não existia?"* (fala de Édipo em diálogo com um mendigo, pág. 88).	*"'MOÇA INSTÁVEL, 1,52 M DE ALTURA, PROCURA MARIDO.' A identidade da candidata a noiva era bem conhecida dos pais da cidade, e nenhuma família estava disposta a assumir um ônus óbvio como aquele. Era compreensível. Dizia-se que Bibi falava sozinha numa língua fluente, porém totalmente ininteligível, e quando dormia não sonhava."* (de *O Tratamento de Bibi Haldar*, pág. 187)	*"Nevoeiro na cabeça, dor, olhos inchados, pouco me adiantariam os óculos escuros. Nem a cidade tem luminosidade para tanto. Refrigerantes e água. Na manhã, você já bebeu aí perto de uns cinco copos. Nem contei. E estes comprimidos não estão resolvendo nada. Você trinca nos dentes o celofane e vai abrir um novo maço. Fumo. Não devia e fumo."* (do texto que dá título ao livro, pág. 76)	*"Frágil a rosa branca e frágil a/ Mão que dera-a,/ De alma estiolada e ainda mais pálida/ Que a lânguida onda da era.// Rosafrágil fresca – mais ainda/ A silvestre maravilha/ Que nos olhos tu velas, linda,/ Minha veiazulada filha."* (poema *Uma Flor Dada a Minha Filha*, pág. 51)	*"(...) Uma alegre prostituta de olhos transparentes de luz, envolta num pano à romana, alvo, com borlas e franjas. À mostra ficavam os ombros de uma carnação firme, curva e saudável. Os cabelos negros, separados ao meio, eram as asas esvoaçantes da* Vitória de Samotrácia. *Ao pé do retrato, um cartão:* L'Actrice Sarah Bernhardt. Photo de Nadar." (pág. 25)
EDIÇÃO	Capa dura, com sobrecapa com imagem da tumba dita "do mergulhador". Acompanham sugestões de leitura e o texto *Pavese, Ser e Fazer*, de Italo Calvino.	A foto de detalhe do teto de uma das cavernas indianas de Ajanta polui (mal se lê o nome da editora), confunde e torna a capa pouco atrativa.	A reedição da obra (publicada pela primeira vez em 1986) faz parte da coleção de literatura brasileira da editora. Introdução de Alfredo Bosi.	Bilingüe, trazendo também um longo estudo do tradutor, Alípio Correia de Franca Neto (*A Fenda da Muralha*) – com muitas fotos –, além de notas explicativas.	Correta, com uma boa solução para a capa, de Ivan Pinheiro Machado: uma foto tirada pelo próprio Nadar.

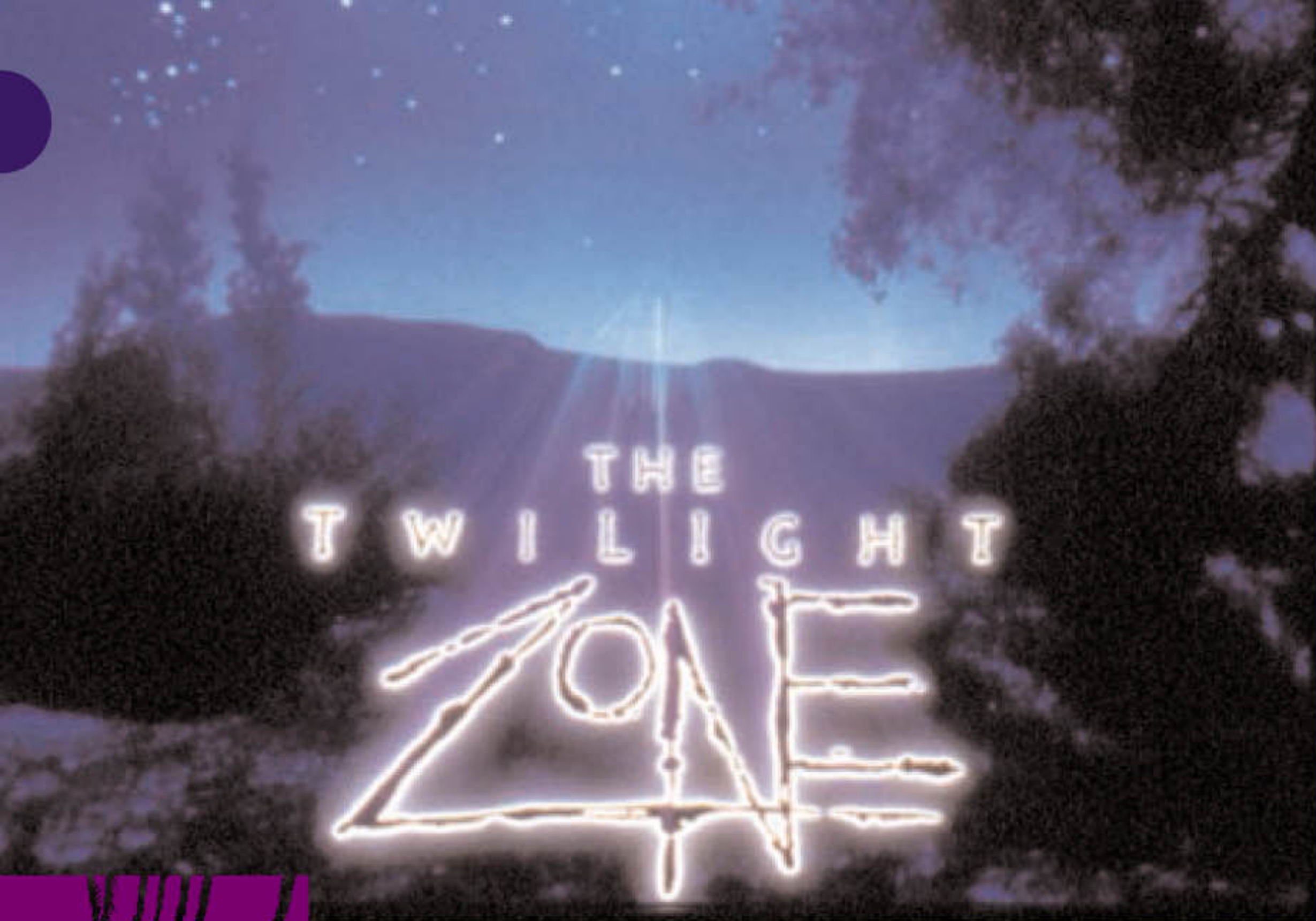
TÍTULO	**Água Pesada e Outros Contos** Companhia das Letras 280 págs. R$ 31	**Teogonia – A Origem dos Deuses** Iluminuras 168 págs. R$ 26	**O Estado Jardim** Rocco 200 págs. R$ 25	**Memória dos Barcos** 7 Letras 73 págs. R$ 15	**Entre Mito & Política** Edusp 520 págs. R$ 29
AUTOR	O jornalista e escritor **Martin Amis** nasceu na Inglaterra em 1949. Colaborador do *Independent on Sunday*, é autor de ensaios e contos, além de romances como *Campos de Londres*, *Grana*, *A Seta do Tempo*, *A Informação* e *Trem Noturno*.	Junto com Homero, **Hesíodo** é o mais antigo poeta grego cuja obra (ou parte dela) foi preservada ao longo do tempo, datando por volta do século 8 a.C. Outro poema sobre cuja autoria não restam dúvidas é *Os Trabalhos e os Dias*.	Nascido em 1961 em Nova York, **Rick Moody**, autor de *América Púrpura*, ficou mundialmente conhecido com a adaptação de seu romance *Tempestade de Gelo* para o cinema, por Ang Lee.	**Marcelo Moutinho** nasceu em 1972, no Rio de Janeiro, onde vive e trabalha como jornalista, além de escrever ficção. Estreou na literatura em 1998 com o livro de contos *Um Certo Medo da Noite*.	Professor honorário do Collège de France, **Jean-Pierre Vernant** é talvez o mais importante helenista da atualidade. Entre suas obras estão *As Origens do Pensamento Grego*, *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* e *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*.
TEMA	Escritas ao longo de 20 anos, nove histórias que giram em torno de situações inusitadas e até mesmo opostas à realidade como ela é, resultando em contos que ironizam a sociedade moderna.	Tradução direta e livre do grego dos 1.020 versos que contam a história da origem dos deuses gregos, dos primordiais (começando com Caos) aos olímpicos (Zeus, Apolo, Atena, Dioniso, etc.)	No subúrbio industrial de Nova Jérsei nos anos 80, um grupo de jovens entre 18 e 25 anos de idade enfrenta a perda das ilusões da adolescência e da vida real: os subempregos, as drogas e o álcool sem glamour.	Dez pequenos contos de formas e temas variados, em que o autor se volta mais para o exercício da prosa do texto do que para uma narrativa mais realista.	Reunião de ensaios que abordam temas que são a sua especialidade acadêmica – o mundo grego –, além de reflexões gerais sobre, por exemplo, a política francesa, o comunismo e Maio de 1968.
POR QUE LER	Para conferir o domínio da técnica narrativa pelo autor, que, ao lado da ironia, livra na maioria das vezes suas narrativas – provocativas por princípio – das facilidades do mero discurso panfletário.	Além de belíssimo, o poema é fundamental para entender a religiosidade helênica e, em conseqüência, uma civilização que contribuiu para a formação da nossa.	O livro, terminado em 1989, é o de estréia do autor, que soube representar as encruzilhadas de sua geração, que carregou o que sobrou das décadas anteriores nos anos de sucesso a qualquer preço.	O livro é um dos exemplos da produção recente da literatura brasileira, com a particularidade de um estilo que investe mais no imagético e no lirismo.	A antologia de textos fornece um panorama que abarca tanto o essencial dos estudos e das teses do autor quanto a sua própria atuação e posicionamento como intelectual na França.
PRESTE ATENÇÃO	No efeito crítico provocado pelas inversões da lógica do mundo, nas quais, por exemplo, poetas negociam contratos milionários com japoneses e a heterossexualidade é considerada um desvio.	Em como na mitologia grega a teogonia é também uma cosmogonia – ou seja, no mesmo momento em que nascem os incontáveis deuses, nascem o mundo e as paixões, os mesmos para eles e os mortais.	Nos diversos personagens, que formam um conjunto eficiente para os objetivos do autor. Destaque para Lane, cuja internação em um hospital psiquiátrico foi baseada numa experiência do próprio autor.	Na forma como o autor retrabalha, sem ocultar, técnicas de uma tradição literária de subjetividade – da pontuação de Clarice Lispector à velocidade de Caio Fernando Abreu.	Na interdisciplinaridade – rigorosa – do seu método, que permite reflexões estéticas, antropológicas e religiosas com o embasamento que não ignora nem o helenismo tradicional nem Marx e Freud.
TRECHO	*"Nas noites de folga do sexo com a esposa (...), Vernon quase sempre dava um jeito de dar uma (...). Ele estava chegando à média de 3,4 vezes por dia, ou 23,8 vezes por semana, ou à cifra insana de 1241 vezes por ano. E sua esposa não desconfiava absolutamente de nada."* (do conto *Quero Calcular Quantas Vezes*, pág. 100-101)	*"Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também/ Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,/ dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,/ e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,/ e Eros: o mais belo entre Deuses imortais,/ solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos/ ele doma no peito o espírito e a prudente vontade."* (pág. 111)	*"Foi passando pelo distribuidor de cerveja, pelos trilhos de carga, pelo multiplex de dez cinemas, e quando chegou ao lugar onde acorrentara a motoneta, nada restava além de molas soltas e elos de corrente espalhados pela calçada feito vísceras, na calçada rachada. Ali nas linhas de tensão, nas rachaduras, um capim amarelado brotava em tufos diminutos e ferozes."* (pág. 73)	*"E ali caminham, de lado a outro, botas imensas, cadarços escalando as pernas fortes e raspadas, vestido preto grudado no corpo talhado à mão, brilhante, pedindo emprestado as luzes da rua, as luzes da lua. Rosto manchado de tintas, cabelos descendo as costas, com cuidado, e a bolsa pequena pendurada nos ombros."* (do conto *Dorezinhas*, pág. 60)	*"Representar as pessoas de perfil, para os gregos, era como descrever uma cena objetiva. Quando o personagem (...) é representado de frente, não se trata de uma simples imagem. Ele olha, interpela pessoalmente aquele que o contempla. Não se pode ver sua imagem sem primeiro cair dentro do olhar daquele que aparece na imagem."* (do ensaio *Um Teatro da Cidade*, pág. 349)
EDIÇÃO	Tradução de Rubens Figueiredo numa edição tecnicamente correta, com capa de Angelo Venosa.	Acrescida do original grego, a reedição mantém o estudo de quase 100 páginas da obra feito pelo tradutor, Jaa Torrano.	Capa e impressão apenas protocolares. Há um prefácio do autor explicando como o livro foi pensado, escrito e publicado.	Simples, mas com boa impressão em bom papel. Capa de Marcus de Moraes.	Com a indicação, imprescindível, das datas em que os textos foram escritos, mas sem índice remissivo.

Episódio de *Além da Imaginação*: golpe saudável numa concepção tradicional. Na pág. oposta, detalhe de *Flash Gordon*, história em quadrinhos que influenciou a *sci-fi*

A revolução do extraordinário

Séries de ficção científica subvertem o conceito alienante de que o mundo é apenas o que aparenta ser

Por Luiz Carlos Maciel

FOTO ZEM EDITORA

Acima, o logotipo de um clássico. Ao fundo, mais *Flash Gordon* (também na pág. oposta, sobreposto à cena com o criador e apresentador de *Além da Imaginação*, Rod Serling)

Depois da obra de seus grandes pioneiros, H.G. Wells e Jules Verne, da qual geralmente se reconhece o status de literatura de primeira qualidade, a ficção científica (conhecida como *sci-fi*, abreviatura de *science fiction*) consolidou-se como uma arte tipicamente popular, expressa em manifestações despretensiosas como as primeiras revistas de *pulp fiction*, histórias em quadrinhos e filmes B, nos quais a fantasia mais ingênua, juvenil, é o traço dominante. Naturalmente, ela haveria de encontrar um lar adequado também na televisão – veículo que aprimorou sua fórmula até chegar a um resultado original, baseado numa mescla de realismo e fantasia, responsável pelo grande sucesso de clássicos do gênero como *Além da Imaginação* (*Twilight Zone*) e *Arquivo X* (*X-Files*). Os dois são exibidos no Brasil até hoje.

A maioria dos filmes dos anos 1940 e 1950 e as primeiras séries de *sci-fi* na TV americana eram fantasias juvenis, vindas principalmente dos quadrinhos, como as aventuras de Flash Gordon, por exemplo. A fórmula da *Guerra dos Mundos*, de Wells, era reeditada *ad nauseam*: a Terra era sempre invadida por alienígenas que, finalmente, sucumbiam diante de algo trivial em nosso mundo.

Nos anos 1960, entretanto, a ficção científica conquistou muitos intelectuais sofisticados. Um deles, o autor inglês Kingsley Amis, escreveu um livro sobre o assunto, *New Maps of Hell*, no qual conta que os intelectuais de Londres, na época, gostavam particularmente de jazz e *science fiction*, valorizando esses dois fenômenos de índole popular numa perspectiva erudita, pretensiosa, *highbrow*. Surgiu também nos Estados Unidos um autor de *science fiction* que a crítica mais exigente não hesitou em colocar entre os principais escritores americanos do século – o sutil e lírico Ray Bradbury (autor de *Fahrenheit 451*). Ele desprezou a especulação cientificista que eivou o gênero desde Jules Verne e a substituiu por um sentimento artístico autêntico.

O ambiente estava pronto para que, na televisão, surgisse o fundamental *Twilight Zone* (no Brasil, *Além da Imaginação*), criado por um intelectual igualmente sofisticado e influenciado por Bradbury – o roteirista Rod Serling. A formação dramatúrgica de Serling havia sido realista. Suas telepeças anteriores, no célebre programa *Playhouse 90*, na CBS, ainda nos anos 50, investigavam aspectos da sociedade americana da época – como, por exemplo, pode ser verificado no seu famoso *Requiem for a Heavyweight*, a história da decadência de um lutador de boxe vivido por Jack Palance. A criação do novo conceito de *Além da Imaginação* foi uma surpresa para todo o mundo, mas confirmou a perspicácia de Serling.

FOTO ZEM EDITORA / ILUSTRAÇÕES FLASH GORDON: KING FEATURES/INTERCONTINENTAL PRESS

Além da Imaginação não foi apenas um programa historicamente importante. A premissa que orientou sua criação fez dele um paradigma do gênero. Ele estabelecia um estilo, uma maneira de fazer televisão, que tinha características fundamentais: a produção extremamente econômica (poucos atores, poucos cenários, ausência de efeitos especiais complexos e caros, etc.) e a originalidade, qualidade e principalmente o estilo realista de seus textos, direção e interpretação. Esse realismo formal influenciou manifestações posteriores do gênero, tanto na televisão quanto no cinema.

O universo temático da ficção científica, na literatura, no cinema ou na televisão, é amplo. As histórias tratam de viagens interplanetárias, colonização de outros mundos, viagens no tempo, utopias e distopias, universos paralelos e muitos outros temas. Mas praticamente todos eles podem ser abordados tanto pela ótica da fantasia descompromissada quanto pela intenção realista de testemunhar sobre a realidade em si. A ficção científica de tipo especulativo, filosófico, por exemplo, apesar dos vôos da fantasia, invariavelmente pretende fazer um pronunciamento ontológico. À sua maneira, ela busca o sentido do ser.

É verdade que há episódios de *Além da Imaginação* feitos de pura fantasia, pois Serling acreditava no ecletismo de seu repertório. Mas o diferencial era a forma realista de muitos deles, os mais importantes. Os personagens dessas histórias de *Além da Imaginação* vivem num mundo conhecido – normal, semelhante ao mundo onde vive a totalidade dos espectadores –, mas têm uma experiência dramática – ou mesmo trágica, ou cômica, ou até farsesca – do desconhecido, de mundos e dimensões que podemos apenas imaginar.

Essas tramas de *Além da Imaginação* têm sempre um efeito de estranheza intrigante – e um final surpreendente! O telespectador é convidado a colocar em questão seu senso habitual de realidade e abrir a mente para possibilidades inconcebíveis. A idéia fundamental da série é a de que o mundo em que vivemos é um mundo pluridimensional mais rico, mais misterioso e mais fascinante do que estamos acostumados a pensar. O contexto realista favorece a empatia com o espectador e a intromissão do insólito, do mágico, do numinoso, provoca a sensação poderosa

FOTO DIVULGAÇÃO

de que este mundo é um lugar misterioso e de que esta vida é uma aventura imprevisível. Como, aliás, na verdade são.

Além da Imaginação se tornou um clássico da televisão norte-americana. Não é à toa que é freqüentemente reapresentado. Ele ainda ganhou muitos imitadores, inclusive de qualidade — como, por exemplo, *Outer Limits*, que, de 1965 a 1975, mostrou histórias de autores como Frederic Brown e Clifford D. Simak. Aliás, a influência de *Além da Imaginação*, não só na televisão, mas também no cinema de ficção científica posterior, é reconhecida por todos os críticos. Muitas tramas, muitos *gimmicks*, muitas criações originais dos programas de Serling e de seus principais roteiristas, como Richard Matheson e Charles Beaumont, haveriam de ser utilizados por filmes famosos que se tornaram marcos do gênero.

Assim, a perspectiva realista, em especial, passou a se tornar cada vez mais presente na ficção científica, tanto no cinema quanto na televisão. Embora a tradição da fantasia juvenil continuasse vigente, de *Star Trek* até *Star Wars*, a tendência a identificar o mundo fantástico da ficção científica com nosso próprio mundo também cresceu.

O *Arquivo X*, de Chris Carter, é, na televisão atual, o programa mais importante a seguir a trilha realista aberta por *Além da Imaginação*. Também nele o extraordinário, o fantástico, o incrível, o inexplicável, o misterioso, etc., acontecem no contexto do nosso mundo comum de maneira que passam a fazer parte da nossa realidade cotidiana. Sua linguagem é realista e incisiva. Usa e abusa da iluminação cheia de contrastes, dos enquadramentos fechados e da freqüência de cenas noturnas, assegurando assim a tensão dos espectadores, divididos entre o ceticismo cientificista da agente do FBI Dana Scully (Gillian Anderson) — e, na versão atual, de seu novo parceiro, o agente Doggett, interpretado por Robert Patrick — e a vontade para acreditar no inacreditável, do agente Fox Mulder (David Duchovny) — vontade, hoje, de Scully.

A Ufologia foi o elemento decisivo final de *Arquivo X*. Entendida como um ramo da ficção científica, os relatos ufológicos pretendem estabelecer um realismo absoluto — ou seja, pretendem ser relatos verídicos. Todo o contexto do *Arquivo X*, de conspiração entre governos e alienígenas, abduções e experiências genéticas, foi literalmente tomado de registros e teorias da Ufologia. Claro que a pura fantasia também ganha, muitas vezes, o primeiro plano, tanto em *Além da Imaginação* quanto em *Arquivo X*, mas não foi isso que fez a originalidade e o poder dessas duas séries para TV. A fantasia é decorativa, uma auto-indulgência graciosa, mas não é o elemento decisivo.

A intenção básica mais audaciosa de *Arquivo X*, ao contrário, foi a de fazer sua audaciosa ficção parecer um documentário factual. Elementos documentais, como as legendas que precisam hora e lugar dos acontecimentos, e recursos de extremo realismo, como o fato de que os episódios invariavelmente terminam sem que as coisas se esclareçam totalmente, revelam essa tentativa de integrar a fantasia ao próprio seio da chamada realidade objetiva. A regra de ouro de que tudo deve ficar explicado, no final de uma experiência dramática, era audaciosamente desrespeitada por *Arquivo X* porque, na realidade de que todos nós vivemos, não é assim.

Na série, portanto, a aproximação dessa realidade é feita não só por hipóteses de ficção científica, mas também por mistérios impenetráveis, enigmas sem respostas, metáforas obscuras, até fantasmas... Tudo se passa como se, em nosso mundo, fossem não apenas possíveis como exceção, mas prováveis como regra todos os fenômenos extraordinários que desafiam nossa capacidade de explicação.

Essa visão é dinamite pura para a concepção convencional e alienada da realidade como mera quantidade indeterminada de objetos em Locação Simples, para usar o termo de A.N. Whitehead. Pode-se considerar que o efeito final da tradição começada em *Além da Imaginação* e que culmina em *Arquivo X* é um golpe saudável numa das formas de alienação mais resistentes de nossa cultura — a de pensar que o mundo é apenas o que nós pensamos que ele é. ■

Acima, da esq. para a dir., *Arquivo X* em dois momentos: Gillian Anderson com, respectivamente, David Duchovny e Robert Patrick; outra cena de *Além da Imaginação*. Nos detalhes, *Flash Gordon*

FOTOS DIVULGAÇÃO

FOTO: EDITORA

O Que e Onde

Além da Imaginação, em sua versão clássica (noites de segunda a quinta, 0h30), é exibido pelo USA. *Arquivo X* passa na Fox (quartas, 21h e 1h; sábados, 18h) e na Record (sextas, 23h45)

Depois das cabe-ças cortadas

O fim do mais importante programa literário francês, o *Bouillon de Culture*, não é uma perda irrevogável: apesar da desigualdade entre os títulos, nunca a TV mostrou tanta cultura quanto hoje

Por Daniel Piza

Ilustrações Beth Slamek e Flávia Castanheira

O *Bouillon de Culture* já não ferve. O caldeirão literário comandado por Bernard Pivot na estatal francesa TV5 deixou de existir no dia 30 de junho, onze anos depois de criado. A notícia foi anunciada como hecatombe: a TV está cada vez mais mercantilista, não quer saber de conteúdo cultural sério, etc., etc. Pivot, afinal, é sinônimo de "é possível haver cultura na TV" desde 1973, quando criou o programa de entrevistas *Ouvrez les Guillemets* (abram aspas), seguido em 1975 por *Apostrophes*, que foi substituído em 1990 pelo *Bouillon*. O fim do programa de Pivot, 66 anos, soou como o correr da guilhotina: a TV quer cortar as cabeças pensantes.

O telespectador órfão sai à procura de outros programas literários, em que escritores e quaisquer pessoas com gosto pelas letras sejam entrevistados com a sofisticação, o interesse e o antifilistinismo de Pivot. Não encontra. Mesmo um escritor popular como Antonio Skármeta, o chileno, autor de *O Carteiro e o Poeta*, não consegue fazer ferver a argumentação dos entrevistados em seu programa no canal People & Arts. Pivot não dava espaço para amenidades pessoais, conversa fiada, nada, enfim, dessa lengalenga comum aos *talk-shows* em que há muito mais show do que *talk*. Mas sabia deixar descontraído o entrevistado, confrontava sua opinião com a de outros, lia trechos de sua obra, arrancava declarações pitorescas de seus convidados e finalizava o programa com o questionário que fez cé-

Acima, da esquerda para a direita, Antonio Skármeta, que tem um programa no People & Arts, e os brasileiros Pedro Bial e Ricardo Soares, seus colegas na entrevista de personalidades literárias: afeto e formato radiofônico

FOTO ZEM EDITORA

FOTOS DIVULGAÇÃO

O Que e Onde

Os principais programas sobre literatura na TV são: *Torre de Papel*, com Antonio Skármeta (People & Arts, domingos, 19h30); *Espaço Aberto*, com Pedro Bial (Globo News, quintas, 21h30 e reprises – nos demais dias, os temas e entrevistadores são outros); *Literatura*, com Ricardo Soares (TV Senac, diariamente em horários diversos). Além desses, há documentários e programas sobre cultura em geral como o *Provocações*, com Antonio Abujamra (TV Cultura, domingos, 19h30)

lebre, repetido (com o devido crédito, ao contrário do que fazem similares brasileiros) por James Lipton em *Inside the Actors Studio*.

Outra vantagem do programa é que Pivot entrevistava não apenas escritores, mas também cientistas, atores, cineastas e políticos. Com isso, naturalmente, encarnava o ideal (e auto-ideal) de uma França leitora, em que todo francês é um crítico literário, assim como no Brasil todo brasileiro é um técnico de futebol. Mesmo quem não era autor ia ao programa contar o que gosta de ler, como as atrizes Catherine Deneuve e Isabelle Huppert. Isso não só aumentava a audiência (pequena) do programa, mas também tirava os livros da exclusividade do "mundinho" literário. E a presença de escritores estrangeiros como Jorge Luis Borges e Anthony Burgess ajudava a romper a aura de "papo chato" que programas franceses sobre literatura costumam ter.

Pivot, claro, sempre associou sua imagem aos grandes nomes da literatura francesa, como no livro de entrevistas imaginárias com Sartre, Malraux e Céline, entre outros. Também publicou um livro sobre "a biblioteca ideal" e fundou a revista *Lire*, cuja capa é invariavelmente ocupada pelos medalhões franceses ou estrangeiros eleitos pela Academia Francesa. Recentemente vinha batalhando pela "francofonia", porque considera a língua francesa em perigo. No último programa, a canção *Douce France* de Charles Trenet embalou suas palavras finais (fechem as aspas). Espécie de José Bové das Letras, Pivot deu à sua despedida o tom que a imprensa mundial logo repercutiria: ninguém mais quer saber de livros, fazer o quê?

Mesmo tentando dar agilidade e humor ao programa, Pivot saiu decretando o esgotamento do formato (*veja quadro*). Mas isso não significa que TV e cultura estejam em divórcio irrevogável. Esgotado, ao que parece, está Pivot. Na verdade, nunca houve tanta cultura na televisão, sobretudo na TV a cabo. Há documentários históricos e biográficos excelentes, com assuntos que vão de Shakespeare a Gore Vidal, passando pela verdadeira história da baleia Moby Dick. Intelectuais como Robert Hughes (*O Choque do Novo*, *Visões da América*) e Ken Burns (*Jazz*) nos brindam com séries inesquecíveis nas imagens, nos sons e nos textos. Obras-primas da literatura são adaptadas na Inglaterra, na França e no Brasil (como a quase impecável *Os Maias*, adaptação de Luiz Fernando Carvalho). Escritores podem ser vistos em programas de entrevistas genéricos, como os de Larry King e Oprah Winfrey e, no Brasil, Jô Soares, embora Jô – ele mesmo um escritor – não raro perca a chance de ir além do "Você também gosta de gravata borboleta?". Até mesmo o canal do Congresso americano, C-SPAN, reserva horário aos sábados para falar de livros e escritores.

O formato do *Bouillon* não morreu, está apenas cansado. Mas pode ser revigorado. O que não dá mais para fazer é, de fato, esse tipo de televisão estática e radiofônica como, no Brasil, os programas literários de Ricardo Soares (TV Senac) e Pedro Bial (Globo News), em que quase só se fala, fala, fala – e obviedades. Os programas de entrevistas com escritores têm de trazer mais filmagens externas, imagens de arquivo, talvez até dramatizações ou leituras por atores famosos, além de enquetes com o público, reportagens, etc. Têm de ser mais dinâmicos, em suma. Afinal, escritores não são tão interessantes assim – ao contrário dos atores americanos que Lipton, por exemplo, entrevista com grande apuro, mesclando trechos de filmes e citações às perguntas.

E é também uma forma de dinamismo que as perguntas contenham sal e pimenta mais do que açúcar e afeto. Vide o sucesso de estima de *Provocações*, o programa de entrevistas de Antonio Abujamra na TV Cultura, ou de *Hard Talk*, da BBC. O entrevistador brasileiro, na média, não passa de um bajulador. Pivot não era exatamente um Abujamra, mas ele provocava o entrevistado, promovia debates, fazia com que as idéias tomassem o primeiro plano. Por isso, influía. Os programas literários brasileiros não "bancam" ninguém, não põem ênfase na voz e afirmam "Este é um escritor que está apontando um caminho novo, gostemos ou não". Parecem voltados para uma platéia de estudantes de Letras – de resto, como quase todas as revistas literárias brasileiras – e não ousam nem na pauta nem no estilo. Com a crença de que divulgação é um ato filantrópico, só fazem reforçar o preconceito de que intelectuais são tediosos.

Ah, sim. Também ajuda alguém ter lido o livro – nem que seja alguém da produção. ∎

O Sucessor do Dinossauro

Guillaume Durand é o nome para renovar a fórmula "esgotada" de Pivot.
Por Daniela Rocha, de Paris

A fórmula "jurássica" do *Bouillon de Culture*, que consistia em pôr os convidados sentados em torno de uma mesa baixa para uma conversa quase informal sobre suas obras, teve momentos emocionantes e históricos com convidados como Marguerite Yourcenar, em 1981, Vladimir Nabokov, em 1975, e Marguerite Duras, em 1984. Ao deixar o programa, Pivot considerava-a esgotada: "Hora de dar lugar aos jovens, a um ritmo mais incisivo, mais nervoso", afirmou ao jornal *Libération*.

O fim, apesar de anunciado há dois anos, provocou indignação e tristeza no público. Ganhou páginas na imprensa e capas de várias revistas, entre elas a de *Le Nouvel Observateur*, e levou o canal público France 2 a um impasse. A direção da emissora teve dificuldades para decidir o sucessor de Pivot. Depois de meses de debate e segredo, o projeto vencedor foi o de Guillaume Durand, que propôs o programa *Campus*, com estréia marcada para o dia 6 do mês que vem.

A nova fórmula, de uma revista literária em TV, é um programa de 1h30, com 25 minutos de imagens externas e o restante de debate em estúdio. Um livro da semana será apresentado, com entrevista ou "retrato" do escritor em questão. Depois, debate com base em um tema da atualidade que se impõe em artigos de jornal, revistas, artigos de historiadores e de sociólogos, ligado ao tema do livro e sempre com ponto de vista crítico. Durand sabe que o desafio de assumir o posto de Pivot – que lê de 10 a 14 horas por dia e trabalhava com o tema desde 1958, quando começou a colaborar com o suplemento de livros do jornal *Le Figaro* – será grande. E as comparações, inevitáveis: "Há quarenta anos trabalho com literatura, me considero um bom leitor, mas não sou onisciente", disse ao *Le Monde*.

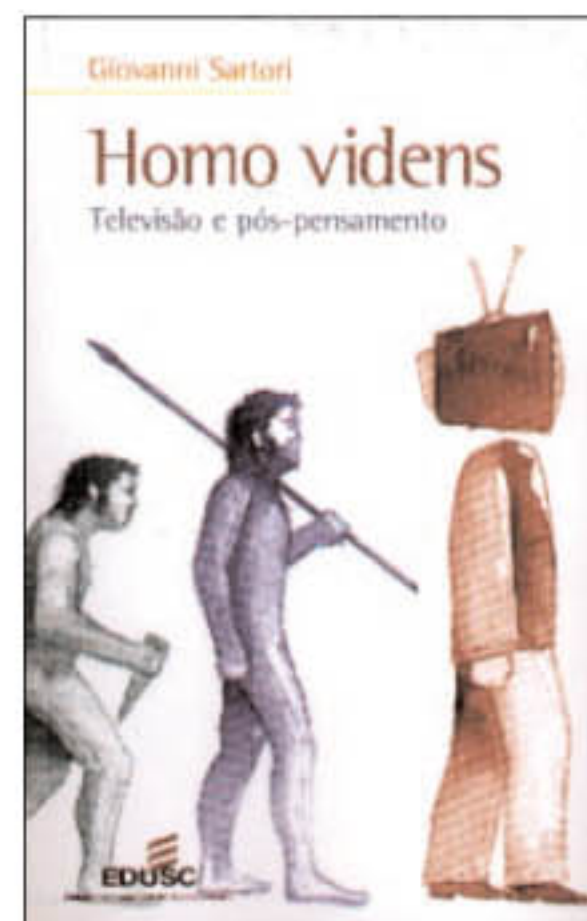
Pivot em seu ambiente: "Hora de dar lugar aos jovens"

Homo retrocedens

Ao defender que o homem regride com a TV, livro mostra que atrasada é a sua própria teoria

Chega a ser assustadora a freqüência com que as idéias gestadas na academia parecem sofrer de uma involução crônica. Assim acontece com aquelas produzidas em torno da TV, que, como já se disse com muita propriedade, é objeto de disputa entre extremistas do otimismo e do pessimismo. Como se exige um cinismo mais ou menos elaborado dos primeiros, os últimos acabam sendo contados em maior número, tão óbvia e de fácil justificação é a postura diante dos horrores que a tela mostra todos os dias.

A rotina se repete com o italiano Giovanni Sartori e seu *Homo Videns – Televisão e Pós-Pensamento* (Edusc, 152 págs., R$ 15). Misturando uma barafunda de lugares-comuns, o livro fala do cataclisma que toda e qualquer mídia surgida depois do rádio significaria para a espécie humana, que estaria deixando de ser *homo sapiens* para ser *homo videns*, ou *homo insipiens* (idiota). *Homo*, aliás, é o que não falta no livro: no meio do embate principal – *prensilis x digitalis* (leitura contra multimídias em geral) – estão o *habilis*, o *faber*, o *communicans*, o *ludens*, todos eles salpicados com citações rápidas de Bacon, Vico, McLuhan, Habermas.

A forma de argumentação, esquiva, também é típica: a cada vez que o autor nega ser contra a tecnologia, cria um álibi e introduz uma adversativa para sugerir coisas como a proibição de processadores de texto nas escolas. E defensivo se mantém na conclusão o professor: "E se alguém quisesse me dizer que estas são atitudes retrógradas, eu poderia retrucar: e se, ao contrário, fossem atitudes de vanguarda?". Entrando no jogo: se fosse, a vanguarda estaria nos feudos e nas ocas que precederam a maldade das máquinas industriais e da informática. Naturalmente: para esse tipo de pensamento, a humanidade, ao contrário das idéias que proliferam nas faculdades, só piorou desde aquela época. – ALMIR DE FREITAS

Ao lado, capa do livro: banalidades em argumentação defensiva

POR NIRLANDO BEIRÃO

QUANDO CERVEJA ERA FILOSOFIA

Documentário sobre os beatniks fala de uma geração heróica a ponto de desafiar a América e ingênua a ponto de acreditar no paraíso

Os neo-insurgentes da globalização, a geração Seattle que apedreja MacDonald's, deve achar meio boboca a travessura de uns bêbados patéticos afundados num Oldsmobile enferrujado, ziguezagueando pelas *highways* da América e fartando-se na plenitude filosófica de uma rebeldia que consiste basicamente em arremessar por sobre as cabeças latas vazias de cerveja enquanto todos berram *whooppppppie!!! whoooooppppieee!!!* É pueril, mas é *On the Road* em estado puro.

A era beat – cujo marco zero mitológico está no encontro de Allen Ginsberg e Jack Kerouac em Nova York, em 1944 – teve sobrevida pós-Woodstock até os anos 90, mas parece tão distante do atual momento nada *greenpeace* de ser e de agir quanto o latim da missa. No entanto, acreditem: pela filogenética das transformações humanas, cada protesto é filho de outro.

Além das fronteiras territoriais da City Lights de São Francisco, com seu acervo literário preservado pelo poeta-editor Lawrence Ferlinghetti, e do vizinho Café Vesúvio, onde o espectro de Ginsberg até hoje atravessa lambris de madeira para pedir cerveja com gengibre, o fascínio pelo fenômeno beat se esfumaçou à medida que o tempo, juiz insuportável, percebeu que todo aquele turbilhão emocional, toda aquela pororoca de palavras sem controle, toda aquela promiscuidade incestuosa de uns querendo comer os outros (destaque para Neil Cassidy, alvo dos glutões por sua *body language* e alegria de viver), não resultou em nenhuma obra-prima. Nem a superestimada elegia de asfalto e poeira de Jack Kerouac pode reivindicar tal distinção. Se alguém chegou perto foi o chapadão e secundário Ken Kesey (aqui, *Um Estranho no Ninho*).

É esse percurso sonorizado pelo bebop e pelo teclado duro e fora de ritmo das máquinas de escrever que o documentário assinado por Chuck Workman refaz de modo magnífico, com riqueza de imagens, clima e depoimentos (*A Inspiração*).

Se a posteridade beatnik é esteticamente mediana, emaranhado de poemas, cartas e novelas turbinados a sexo, anarquia, loucura, álcool, anfetamina, cocaína, maconha, peiote, haxixe, cogumelos mexicanos, mescalina e, ufa, LSD, dádiva tardia do dr. Timothy Leary, ainda assim ela se tornou culturalmente legendária, coisa mais de atitude do que de conteúdo, surto radical cultuado nos altares da América desbundada, feita porém a ressalva prévia, pelo próprio Kerouac, de que ninguém ali tinha propósitos políticos. Se guru houvesse, não seria o Chê – e, sim, o Dalai Lama.

Remoendo dúvidas interiores e promovendo cândidas farras, esse ajuntamento de talentos exauridos ao menos se recusou, na América consensual do pós-guerra, a ficar assistindo a *Papai Sabe Tudo* na TV – paradigma da civilização do hambúrguer e do eletrodoméstico, o *breakfast* em família compartilhado, edificante, a autoridade paterna e o prato de Sucrilhos (quando o consenso vacilou, no início da Guerra Fria, implantou-se o tribunal totalitário do senador McCarthy para recordá-lo aos que ousavam esquecer).

Os beatniks fecharam a cara para a América careta e terão o crédito perene de heróis pop da contracultura. Seu *malaise* crônico, coroado por vômitos e ressaca, a bebedeira fazendo-se passar por fluxo de consciência, resiste no imaginário não-conformista na mesma prateleira simbólica da jaqueta de couro do Marlon Brando de *O Selvagem* (*The Wild One*), ícone dos *teenagers* que iam mal na escola. A revolução é, afinal, um mero colar de signos.

No documentário da GNT, um sacerdote lembra que perguntou a William S. Burroughs, a terceira pessoa dessa trindade nada santa, se ele e seus parceiros beat não tinham medo do inferno. "Não, não temos" – respondeu o poeta, de rosto pálido e afilado como o de um espião eslavo. "O que buscamos é o paraíso."

Na época, ainda se acreditava no paraíso.

John Turturro, que interpreta Allen Ginsberg no documentário: revolução como colar de signos

FOTO DIVULGAÇÃO

A Inspiração (*The Source*), de Chuck Workman, com 1h30 de duração. GNT, 19/8, às 23h20

* Programação e horários divulgados pelas emissoras

PROGRAMA	**RKO 281**	**Euroclassics Especial Jean Renoir**	**Ciclo Catherine Deneuve**	**Mostra Internacional de Cinema**	**Michelangelo Antonioni**	**Lições das Trevas**	**Nascidos em Agosto – Leni Riefenstahl e Jorge Amado**	**Picasso, Meu Amor** – série em três programas com uma hora de duração cada.	**Perfil de Artistas Plásticos**	**Pierre Boulez**
SINOPSE	Filme sobre o nascimento e a repercussão de *Cidadão Kane*, que Orson Welles fez baseado na vida do magnata das comunicações William Rudolph Hearst. Produção da HBO, com direção de Benjamin Ross. No elenco, Brenda Blethyn, James Cromwell, Melanie Griffith e John Malkovich.	Apresentação de três filmes do cineasta francês Jean Renoir: 1) *French Cancan* (1955); 2) **A Regra do Jogo** (*La Règle du Jeu*, 1939; *foto*); 3) *A Grande Ilusão* (*La Grande Illusion*, 1937).	Retrospectiva de filmes protagonizados pela atriz francesa Catherine Deneuve. Serão apresentados: 1) *Os Guarda-Chuvas do Amor* (*Les Parapluies de Cherbourg*, 1964), de Jacques Demy; 2) *O Convento* (1995), de Manoel de Oliveira; 3) *Place Vendôme* (1998), de Nicole Garcia; 4) **O Tempo Redescoberto** (*Le Temps Retrouvé*, 1999, *foto*), de Raoul Ruiz; e 5) *Leste-Oeste, O Amor no Exílio* (*Est-Ouest*, 1999), de Régis Wargnier.	Série de filmes apresentados por Leon Cakoff. Neste mês: 1) *Jornada para o Sol* (*Günese Yolculuk*, Turquia/Holanda/Alemanha, 1999), de Yesim Ustaoglu; 2) *Bashu, O Pequeno Estrangeiro* (*Bashu*, Irã, 1989), de Bahram Beisai; 3) *Marius e Jeannette* (**Marius et Jeannette**, França, 1997, *foto*), de Robert Guédiguian; 4) *Não Viver* (*Ikani*, 1998), de Hiroshi Shimizu.	A vida e a obra do cineasta **Michelangelo Antonioni** (*foto*) em documentário dirigido por Sandro Lai e produzido pela companhia Rai Trade.	Documentário de **Werner Herzog** (*foto*) sobre o impacto no meio ambiente da invasão do Kuwait pelo Iraque, em agosto de 1990, e da conseqüência dessa invasão, a Guerra do Golfo, no início do ano seguinte.	Dois especiais na série *Grandes Nomes*: um documentário sobre o escritor Jorge Amado, que faz 89 anos neste mês, com direção de João Moreira Salles (1h de duração); e outro sobre a cineasta Leni Riefenstahl, 99 anos neste mês, dirigido por Ray Müller (3h de duração).	Documentário sobre a influência que os relacionamentos amorosos tiveram na obra de Pablo Picasso. As mulheres que aparecem são Olga (sua primeira esposa), Dora Maar, Marie Thérèse Walter, Françoise Gilot e Jacqueline Roque. O primeiro programa abrange o período de 1881 a 1927; o segundo, o período entre 1927 e 1943; o terceiro, de 1943 a 1973.	Série de cinco programas que falam de artistas plásticos contemporâneos. São abordadas, em entrevista ou reportagem, a vida e a obra de: 1) Francis Bacon (1909-1992); 2) Marc Chagall (1887-1985); 3) Marcel Duchamp (1887-1968); 4) Henri Matisse (1869-1954); 5) René Magritte (1898-1967).	Concerto no Festival de Salzburgo, em que o maestro e compositor francês Pierre Boulez rege duas obras de sua autoria: *Diálogo para a Sombra Dupla* e *Répons*.
CANAL E HORA	HBO: dia 5, às 22h. HBO2: dia 6, às 4h.	Eurochannel. No dia 2, os filmes serão exibidos respectivamente às 21h30 e às 23h15; e no dia 3, à 1h.	Eurochannel. Dias 2, 9, 16, 23, 30, às 21h30.	TV Cultura/TVs Educativas (canal aberto). Os filmes serão apresentados, respectivamente, nos dias 2, 9, 16, 23, sempre às 22h30.	Eurochannel. Dia 29, às 20h30.	GNT. Dias 2, 23h20; 3, 12h e 17h; 4, 4h; e 5, 12h e 18h.	GNT. Jorge Amado: dias 11 às 12h e 17h; e 12 às 2h. Leni Riefenstahl: dia 26 às 23h20.	GNT. Dias 6 (primeiro programa), 7 (segundo) e 8 (terceiro), sempre às 23h20, e reprises.	Film & Arts. Esses programas serão apresentados, respectivamente, nos dias 1, 8, 15, 22, 29, às 21h.	Film & Arts. Dia 19, às 21h.
POR QUE VER	*RKO 281* ganhou três prêmios Emmy e o Globo de Ouro de Melhor Filme para a TV, mais indicações para melhor atriz coadjuvante (Melanie Griffith) e ator coadjuvante (Liev Schreiber).	Por Renoir, um nome fundamental do cinema francês. *A Regra do Jogo* e *A Grande Ilusão* são os dois títulos centrais de sua obra, o que dispensa maiores apresentações.	Por Deneuve e sua sensualidade, mesmo em filmes que tentam escondê-la, como *O Convento*. Pelo menos uma das obras em exibição, *Os Guarda-Chuvas do Amor*, é um clássico.	Pela amostragem contemporânea da produção cinematográfica "independente", um exemplo em menor escala do que faz a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, também organizada por Leon Cakoff. Os filmes são inéditos.	O segundo documentário de Sandro Lai sobre um cineasta italiano (o primeiro foi sobre Federico Fellini) fala das preocupações metafísicas e das pesquisas formais de Antonioni.	Herzog conduz com segurança uma narrativa sobre a falácia do primeiro conflito "pós-moderno" da história, com suas transmissões ao vivo pela TV e seus bombardeios "cirúrgicos". Como saldo, o mesmo legado de destruição humana e ambiental de todas as guerras.	Pelas visões de personalidades opostas política e esteticamente: Jorge Amado é um comunista histórico, cujo engajamento aparece em alguns romances, enquanto Leni Riefenstahl se consagrou com documentários de propaganda nazista. O primeiro é símbolo de uma arte leve e "tropical"; a obra de Leni é sombria e tecnicamente rigorosa.	Pelo interesse que sempre há em Picasso, considerado o maior pintor – e talvez o maior artista – do século 20. A série é baseada na biografia *Life of Picasso*, de John Richardson.	Da vanguarda de Duchamp ao surrealismo de Magritte, do lúdico de Chagall à crueldade de **Bacon** (*na imagem*), a obra desses protagonistas se insere em momentos decisivos das artes plásticas do século 20.	Pierre Boulez, além de ter regido grandes orquestras do mundo (como as de Nova York, Bayreuth, Cleveland e Londres), é um pensador da música e da composição e um dos grandes formalistas da música contemporânea.
PRESTE ATENÇÃO	Na reconstituição que o filme faz do jantar real que Hearst ofereceu a Welles em sua casa. Foi dessa conversa que o cineasta tirou alguns dos principais elementos para a história que se tornaria um clássico do cinema.	Em cenas clássicas de *A Regra do Jogo*: a caçada, a dança macabra. E em referências à pintura impressionista em *French Cancan* (Renoir era filho de Auguste Renoir).	Em *O Tempo Redescoberto*, em que a atriz interpreta a personagem Odette de Crécy. Dadas as dificuldades de transportar para o cinema o conteúdo introspectivo e não-linear da obra de Proust, esta é uma digna adaptação de um dos volumes de *Em Busca do Tempo Perdido*.	Em *Marius e Jeannette*. O filme, que usa uma história simples de amor como mote, tem a preocupação de explorar questões sociais. É uma das tendências do cinema francês atual, mais conhecida pelas obras de Bertrand Tavernier e Erick Zonca.	No retrato das escolhas estéticas e narrativas de um cineasta marcado pela introspecção e ousadia na composição de seus filmes.	Em cenas como as que mostram o incêndio dos poços de petróleo kuwaitanos e na trilha sonora, que inclui obras de Mahler, Verdi, Prokofiev, Schubert e Wagner.	Na fotografia de Walter Carvalho, que retrata as "cores sensuais" da Bahia de Jorge Amado. E nos depoimentos de Leni, que revisita locações de seus documentários, relembra detalhes dos sets de filmagem e, como vem fazendo há anos, nega ter sabido, na época, das atrocidades do nazismo.	No terceiro programa, que mostra como a experiência dos anos da guerra apareceu em uma das fases excepcionais do pintor. Mostra também como ele, já na década de 1960, recriou obras célebres como *O Almoço sobre a Relva*, de Manet, e *As Meninas*, de Velázquez.	Nas entrevistas com Chagall e Duchamp; na reconstituição da vida noturna de Francis Bacon em bares do SoHo londrino; no depoimento de René Magritte sobre o suicídio de sua mãe, que influenciou sua pintura; no programa sobre Matisse, premiado no Festival de Filmes de Arte de Paris.	Na execução de *Répons*, em que, segundo Boulez, "tudo é subordinado a uma só célula rítmica, que se multiplica instantaneamente por um sistema de retardo criado por arpejos infinitos". Para quem não se interessa por teoria, resta a música, uma prova de qualidade em si mesma.
PARA DESFRUTAR	*Cidadão Kane*, considerado o melhor filme de todos os tempos, está disponível em vídeo e DVD. Da passagem do cineasta pelo Brasil há vários registros: recentemente saiu o livro *Orson Welles no Ceará*, de Firmino Holanda (Demócrito Rocha, 208 págs., R$ 28), sobre o tema.	As reflexões de Jean Renoir sobre o cinema e a própria obra: *Escritos sobre Cinema – 1926-1971* (Nova Fronteira, 358 págs., R$ 32) reúne textos seus publicados na imprensa.	Em livro: *O Tempo Redescoberto*, de Proust (Globo, 304 págs., R$ 20,50). Em vídeo, outros filmes com atuações memoráveis de Catherine Deneuve: *A Bela da Tarde*, de Luis Buñuel, e *Repulsa ao Sexo*, de Roman Polanski.	O selo Filmes da Mostra tem lançado em vídeo outros títulos exibidos no festival e nesse programa da TV Cultura, produzidos nos mais diferentes países e com os mais diferentes formatos. É nessa "diferença" – como sinônimo de diversidade – que reside o critério de seleção de Leon Cakoff.	Dois filmes do diretor são exibidos em seguida ao documentário: *Identificação de uma Mulher* (1982), às 21h30, e *O Eclipse* (1962), às 23h45. O primeiro é da fase experimental de Antonioni, e o segundo, exemplar no plano estético (e encerra a trilogia iniciada por *A Aventura*, 1960, e *A Noite*, 1961).	Hollywood não conseguiu fazer da Guerra do Golfo um tema tão interessante quanto o Vietnã: os filmes sobre o conflito, como *Coragem sob Fogo*, de Edward Zwick, são de segunda linha. Herzog é que vale a pena: *Aguirre, a Cólera dos Deuses* e *Fitzcarraldo*, entre outros, estão em vídeo.	Da obra de Amado, destacam-se *Terras do Sem Fim*, talvez o melhor romance de sua primeira fase, e *Gabriela, Cravo e Canela*, seu livro mais popular. De Leni, em vídeo, há **O Triunfo da Vontade** (*foto*), filmagem de um congresso do Partido Nazista em 1934, e *Olympia*, sobre a Olimpíada de Munique de 1936.	Em vídeo: *Os Amores de Picasso*, de James Ivory, com Anthony Hopkins no papel do protagonista, também trata das mulheres na vida do pintor. E a própria biografia *Life of Picasso* (em dois volumes, editora Random House).	Três dos artistas retratados têm obras expostas no Brasil neste mês: a mostra *Surrealismo* (*veja reportagem nesta edição*) traz Magritte, Duchamp e Picasso (*que também está na exposição De Picasso a Barceló, veja também nesta edição*).	Os dois volumes de *A Música Hoje* (ed. Perspectiva, R$ 12 e R$ 14), de Pierre Boulez, são textos que iluminam a visão do compositor sobre a sua arte.

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO PIERRE BOULEZ/PAULA PRANDINI

Kirov, atrás da cortina

Companhia russa, que volta a se apresentar neste mês no Brasil, carrega o dilema secular de um país dividido entre Ocidente e Oriente

Por Dmitri Ukhov, de Moscou Fotos Bruno Veiga

Depois dos sucessos das turnês de 1996 e 1998, que reuniram mais de 120 mil espectadores, o Balé Kirov volta ao Brasil neste mês para apresentar três coreografias que ajudaram a companhia a ser, ao lado do Bolshoi, a mais importante e famosa companhia de dança da Rússia: O Lago dos Cisnes, *baseado na composição de Tchaikovsky,* O Corsário, *de Jules Perrot e Marius Petipa, e* Manon, *do coreógrafo inglês Kenneth MacMillan (leia quadro adiante). As peças compreendem quase toda a história do balé fundado em 1860 em São Petersburgo — uma história que se confunde com a da própria Rússia desde suas origens. A seguir,* **Dmitri Ukhov** *analisa a importância da companhia antes e depois da Revolução de 1917 e seu papel após a queda do regime soviético:*

A dança contemporânea ganhou um comentário breve, porém fundamental acerca do seu histórico, no livro *Diálogos com Stravinsky*, de Robert Craft. Igor Stravinsky, o mais importante compositor da música de balé no século 20 (*Sagração da Primavera*, *Petrushka* e *Pássaro de Fogo* são seus títulos mais célebres), aponta no gênero "a principal forma de produção" musical, em contraposição à afirmação de Schoenberg, fundador do dodecafonismo e seu rival, para quem "balé não é uma forma de expressão musical". Não por acaso, a casa onde Stravinsky passou a juventude, em São Petersburgo, recebeu uma placa de mármore — não por ter sido a antiga residência do músico, mas para identificar o quartel-general do tcheco Eduard Napravnik, que fez carreira na Rússia como um dos mais importantes nomes da companhia de balé do Teatro Mariinsky, fundado em 1860 e, de-

Bailarina do Kirov estuda no teatro, em São Petersburgo: invenção do balé como arte, não como entretenimento; na página oposta, mais cenas de bastidor: na seqüência, ensaio, figurino e coxia

pois da Revolução Bolchevique de 1917, rebatizado Kirov.

Balé como forma de arte, e não como puro entretenimento, foi *a* invenção da Rússia e de São Petersburgo por excelência. O balé reflete de modo direto o dilema crucial da história e da formação da Rússia, país que ainda hoje, dez anos após a queda do regime soviético, se questiona quanto à sua identidade — se Ocidente ou Oriente, Leste ou Oeste, num impasse que remonta às origens do país e de São Petersburgo. A cidade, construída no início do século 18 pelo czar Pedro 1, O Grande, foi concebida para ser uma capital ocidental, "uma janela para a Europa", conforme se diz. Foi com essa mesma vocação que nasceu o Kirov, mais européia que a maioria das próprias companhias européias que, nos anos 70, saíam em busca de uma Índia irreal e, evidentemente, acabaram chegando a um "novo mundo" (exemplos típicos em *Bhakti*, de Béjart, e nos numerosos balés pop-rock). Ao mesmo tempo, contudo, o Kirov é também o mais russo dos balés, uma vez que ainda preserva a linha dura do império soviético.

Do outro lado da história está a companhia moscovita Bolshoi que, no início do século 20, conseguiu tirar de São Petersburgo (então Leningrado) o jovem Yuri Grigorovitch. A primeira criação de Grigorovicht, *A Fonte de Bakhchisarai*, havia sido um sucesso (apesar da enfadonha música "dançante"), e a ele foi oferecido o posto de coreógrafo-chefe da companhia moscovita — e uma oferta para se mudar para a capital ninguém tinha peito de recusar. A partir de então, e durante meio século, o Kirov invejou a companhia de Moscou, em tudo vitoriosa. Os balés de São Petersburgo sempre foram mais ou menos modestos se comparados, digamos, ao *Spartacus* do Bolshoi, companhia que soube refletir melhor a mentalidade estatal da URSS em expansão. Mas é preciso dizer que quem pensa em Moscou como a cidade de catedrais russas, se engana redondamente: a construção do Kremlin foi em 90% criação de um arquiteto italiano, Antonio Fieravanti. A dicotomia Ocidente-Oriente, portanto, se estendeu à nova capital da URSS, perpetuando o impasse nos anos após a Revolução.

O estilo do império russo foi bombástico em tudo, exceto no balé. Dos seus títulos clássicos, barrocos e românticos, embora opostos, emergiu no século 19 russo um estilo único e verdadeiramente harmônico, que se tornou conhecido mundo afora como Academia Russa, que deve muito à escola do Balé Kirov. Tchaikovsky foi seu principal compositor, o francês Marius Petipa seu mais famoso coreógrafo e Vsevolozhsky seu maior cenógrafo. A primeira produção conjunta do trio, *A Bela Adormecida* (1890), foi restaurada com orgulho pelo Kirov e faz parte do repertório em versão revisada décadas mais tarde por Konstantin Sergeyev, ex-coreógrafo-chefe da companhia.

Esse é um aspecto crucial do Kirov: o de museu de balé. A companhia tem produções clássicas — obrigatoriamente *O Corsário*, *La Bayadère* e *Giselle* —, mas, no entrecruzamento dos mundos, se orgulha de sua imagem "européia", apresentando blocos neoclássicos de George Balanchine e John Neumeier, bem como do moderado modernista Roland Petit, além do período de experimentação e de fauvismo francês da dupla Stravinsky-Fokine. Depois de um breve período dos primeiros balés da vanguarda comunista (Shostakovich também nutriu o Kirov com partituras memoráveis, como *A Idade de Ouro*), eles atraíram tanto coreógrafos de Leningrado quanto de Moscou. Compositores compatriotas, claro, sempre tinham prioridade. Um dos inovadores de Leningrado foi Leonid Yakobson. Sua restauração de *O Percevejo* (sobre Maiakovski) é hoje artigo de exportação do Kirov. Depois da morte de Stálin, durante o período de degelo de Nikita Kruchev (1953-1964),

Acima, flagrantes nos camarins; ao lado, aula para os jovens bailarinos, numa escola que mantém a linha dura do império soviético e é, ao mesmo tempo, mais européia que a maioria das companhias oriundas dos próprios países do Ocidente; na página oposta, no alto, encenação com os figurinos do balé e, abaixo, mais ensaio

Onde e Quando

Temporada do Balé Kirov

Rio de Janeiro: Teatro Municipal (pça. Floriano Peixoto, s/nº, Centro, tel. 0++/21/ 2544-2900), dias 1 e 2, às 20h30 (*Manon*); 3, às 20h30 (Gala); 4, 20h30, e 5, 17h (*O Corsário*). R$ 50 a R$ 1.500.
Belo Horizonte: Palácio das Artes (av. Afonso Pena, 1.537, tel. 0++/31/3273-7234), dias 8 e 9, às 21h (*O Corsário*); 10 e 11, às 21h (*Manon*); e 12, às 19h (Gala). R$ 75 a R$ 150.
Brasília: Teatro Nacional Cláudio Santoro, (Via N2, Anexo TNCS, tel. 0++/61/ 325-6239), dias 14 a 16, às 20h30 (*Manon*). R$ 150.
Salvador: Teatro Castro Alves (pça. Campo Grande, s/nº, tel. 0++/71/339-8021), dia 18, às 21h (*O Corsário*). R$ 50 a R$ 100.
Recife: Teatro Guararapes (Complexo Rodoviário do Salgadinho, s/nº, tel. 0++/81/3427-8158), dias 19 e 20, às 21h (Gala). R$ 75 e R$ 150.
São Paulo: Credicard Hall (av. das Nações Unidas, 17.995, tel. 0++/11/5643-2500), dias 23 a 25, às 21h (*O Corsário*); 26, às 17h (Gala); dias 30 a 1/09, às 21h, e 2/09, às 17h (*O Lago dos Cisnes*). R$ 30 a R$ 250.
Florianópolis: Teatro do CIC (av. Irineu Bomhausen, 5.600, tel. 0++/48/333-2166), dia 27, às 21h (Gala). Preços a definir.
Porto Alegre: Teatro do Sesi (av. Assis Brasil, 8.787, tel. 0++/51/347-8706), dias 28 e 29, às 21h (Gala). Preços a definir

Equilíbrio Delicado

Entre a tradição e a inovação, Kirov traz ao Brasil o centenário *O Lago dos Cisnes*, o histórico *O Corsário* e o moderno *Manon*. Por Adriana Pavlova

Para ser o maior museu vivo do balé clássico e não parar no tempo, o Kirov equilibra uma disciplina de exército na conservação de suas relíquias coreográficas com uma busca por peças do neoclássico – o clássico do século 20. É esse equilíbrio difícil e delicado que a companhia russa traz dessa vez ao Brasil, com as coreografias *Manon*, do inglês Kenneth MacMillan; *O Corsário*, uma das históricas parcerias de Jules Perrot e Marius Petipa; e o centenário *O Lago dos Cisnes*, baseado na composição de Tchaikovsky.

Se é um prazer ver bailarinos de técnica perfeita – formados sob a rigidez do sistema comunista da antiga União Soviética – interpretando clássicos populares do porte de *O Lago dos Cisnes*, também pode ser uma boa surpresa descobrir que eles são capazes de se sair bem em coreografias mais "recentes", como é o caso de *Manon* – uma obra de 1974 criada especialmente para o Royal Ballet e que nunca passou pelos palcos brasileiros. MacMillan faz uma ilustração coreográfica da tragédia publicada por Abbé Prévost no século 18 e que mais tarde ganhou os palcos na ópera homônima de Massenet. O coreógrafo joga pesado na dramaticidade dos movimentos dessa crítica aos costumes da sociedade francesa por meio da protagonista, uma jovem ambiciosa e sensual em busca de poder e reconhecimento. Mas é nos três *pas-de-deux* que sua genialidade coreográfica fica evidente: eficiente no manejo de casais, MacMillan joga uma mistura perfeita de lirismo e criatividade.

Também é um *pas-de-deux* virtuoso a grande atração de *O Corsário*. Mesmo que a montagem integral do balé em três atos não seja tão freqüente por aqui, o trecho do encontro da jovem grega Medora com seu amor, o pirata Conrad, é comum no repertório de várias escolas de dança e companhias, sempre exigindo muita qualidade técnica. A peça tem sua história baseada num poema do inglês Lord Byron, no qual escrava e pirata lutam por seu amor, mas, para que o final seja feliz (e é), há traições, fugas e fingimentos. A coreografia original foi apresentada em 1856, na Ópera de Paris, mas a versão russa é baseada na montagem assinada por Perrot, modificada em 1899 pela então estrela coreográfica da Rússia, o francês Marius Petipa.

Já *O Lago dos Cisnes*, que será apresentado apenas em São Paulo, é a coreografia mais popular da história da dança desde a montagem irretocável da companhia do Teatro Mariinsky, a mesma criada pela dupla Petipa-Ivanov há mais de 120 anos, baseada em música especialmente composta por Tchaikovsky. Em cena, dezenas de bailarinos dançam a história água-com-açúcar do príncipe que se apaixona pela princesa-cisne.

Para manter o sucesso de suas duas passagens anteriores pelo Brasil, o Kirov chega com um corpo que mistura jovens talentos com seus bailarinos mais experientes, incluindo a principal estrela da casa, Uliana Lopatkina, além de Farouk Ruzimatov e Igor Zelensky, um dos melhores bailarinos clássicos da atualidade e que volta e meia pode ser visto dando expediente no New York City Ballet.

Ao lado, cena do balé *O Corsário*, de Jules Perrot e Marius Petipa: a montagem, baseada num poema de Byron que conta a história tumultuada de amor entre a jovem escrava grega Medora e o pirata Conrad, é obrigatória

Estilo único: acima e abaixo, cenas da rotina numa companhia que ajudou a criar um modo de dançar que se tornou conhecido mundo afora como Academia Russa, cujos principais nomes foram Tchaikovsky (compositor), Marius Petipa (coreógrafo) e Vsevolozhsky (cenografia), trio que produziu *A Bela Adormecida*. Hoje, o Kirov – fundamentalmente um museu do balé – padece da falta de coreógrafos de coragem, a mesma doença das outras companhias russas

Yakobson deu um jeito de fundar sua companhia (sob nome significativamente diminutivo) *Miniaturas Coreográficas*, e pouco a pouco tentou levar a "dança moderna" aos publicamente notórios burocratas conservadores e hipócritas do Partido Comunista. Seu seguidor Boris Eifman é, hoje, muito ativo na cena russa contemporânea.

Não é coincidência que Shostakovich tenha parado de escrever música de balé em meados dos anos 30, mais ou menos no mesmo período em que Prokofiev, que havia acabado de regressar da emigração e tinha de comprovar sua ortodoxia comunista, começou a compor para o Kirov. Certamente ele apelou para temas de contos de fada (*Cinderela* e *A Flor de Pedra*, por exemplo) como forma de se afastar da linha comunista (um episódio curioso: de acordo com uma idéia do compositor em *Romeu e Julieta*, Romeu conseguiria salvar Julieta; felizmente, os coreógrafos insistiram no enredo original de Shakespeare).

Hoje, o Kirov ainda sofre da mesma doença que todas as companhias russas: não há coreógrafos de coragem, apenas medianos notáveis. Mas um novo sangue está pulsando: Alexei Rotmansky, membro do staff do Teatro Real Dinamarquês, que já assinou uma noite de performance na Rússia com três balés: *O Beijo da Fada*, sobre Stravinsky, e *O Poema do Êxtase*, de seu principal oponente, Scriabin, com o surreal *Middle Duet* entre ambos. Este é uma obra-prima de três minutos com música de Yuri Khanin, um seguidor musical de Scriabin com estilo de Erik Satie. Mas, como aconteceu com Grigorovitch, Alexei Rotmansky já recebeu convite para se mudar para Moscou. O dilema secular prossegue. ■

FOTOS DIVULGAÇÃO

O dramaturgo: mais de 30 peças encenadas, em gêneros que vão da comédia popular ao drama bíblico

A responsabilidade do artista

O dramaturgo Luís Alberto Abreu, que volta à cena mais uma vez com *Um Trem Chamado Desejo*, acusa o teatro de se distanciar do público

Por Marici Salomão

A passagem de *Um Trem Chamado Desejo* por São Paulo neste mês vai evidenciar não só o trabalho de um grupo de teatro atuante há 18 anos, o Galpão, de Minas Gerais, como o de um dos mais prolíficos dramaturgos brasileiros da atualidade, Luís Alberto de Abreu. Oriundo do ABC paulista, com 49 anos e cerca de 30 peças encenadas, Abreu trafega pelos diversos gêneros teatrais, da comédia popular ao drama bíblico, a exemplo do antológico *O Livro de Jó*, encenado pelo Teatro da Vertigem, do diretor Antônio Araújo, em 1995.

Surgido nos anos 80, com as premiadas *Foi Bom, Meu Bem?*, *Cala Boca já Morreu* (estas duas com o Grupo Mambembe) e *Bella Ciao*, Abreu escreve para grupos das mais diversas linhagens e partes do país, como São Paulo, Belo Horizonte, São José dos Campos ou Santo André, o que lhe garante estar quase sempre com uma peça em cartaz. E dentro de um espectro que consegue passar ao largo do mero teatro de entretenimento. Além das peças *Rosa de Cabriúna* e *Xica da Silva*, produzidas no Centro de Pesquisa Teatral (CPT), com a direção de Antunes Filho, em meados dos anos 80, Abreu também tem em seu repertório uma marca de investigação criteriosa da cultura popular da Idade Média, que resultou no Projeto de Comédia Popular Brasileira. Já são sete montagens assinadas pela Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, sob a direção de Ednaldo Freire – entre elas *O Parturião*, *Burundanga*, *O Anel de Magalão*, *Iepe* e a recente *Masteclé*. A oitava produção do grupo com novo texto de Abreu será *Stultifera Naves*, com estréia programada para outubro.

Talvez por ser a mais antiga forma de representação – e a mais intensa no contato com o público –, o teatro obriga o artista a uma revisão constante, no sentido de manter viva a comunicação com a platéia. "A responsabilidade pela perda de público do teatro nos últimos 20 anos é do próprio artista", diz Abreu em entrevista concedida a **BRAVO!** Para ele, há que se retomar o encontro sagrado com as platéias, que foram por um tempo como que excluídas do teatro. E exorta que o artista volte a investigar o que de mais profundo habita a alma humana. "Minha relação com a arte é direta, sem intermediários". Leia a seguir os principais trechos da entrevista:

Abaixo, cenas de *Um Trem Chamado Desejo*, peça encenada pelo grupo mineiro Galpão: conflito entre o teatro e o cinema brasileiro nos anos 40; no alto, outras montagens de textos de Luís Alberto Abreu: da esquerda para a direita, *Till Eulenspiegel* (1999), *Xica da Silva* (1988), *Caixa Postal 1.500* (2000), *Masteclé* (2001) e o antológico *O Livro de Jó* (1995)

BRAVO!: *Um Trem Chamado Desejo* apresenta o conflito entre o teatro popular e o cinema produzido no Brasil na década de 40. Por que você optou por localizar a peça nessa época para discutir a crise do teatro brasileiro?

Luís Alberto Abreu: Eu gosto muito do teatro do século passado, dessa época heróica do teatro, em que o artista dependia fundamentalmente do público e corria atrás dele. Essa era a essência do artista mambembe, que, mesmo se deparando com a crise, não perdia o empenho. O artista tinha algo de garimpeiro mesmo. Então *Um Trem Chamado Desejo* é uma homenagem a esse tipo de artista cada vez mais raro nos dias de hoje.

Mas, na peça, a chegada à cidade de uma companhia cinematográfica gera uma debandada desses artistas do teatro para o cinema.

Sim, esse é um mote que exploro, a crise do teatro gerada, entre aspas, pelo cinema. O teatro é uma arte difícil e qualquer idéia, qualquer grande vôo ou possibilidade de se sair da crise, faz com que o artista corra atrás. Na peça, os atores, à beira da falência, vão para o cinema, mas não encontram a salvação para sua arte. São relegados a meros figurantes do filme. No entanto, dão o troco no dia da estréia, pois o projetor de cinema quebra e os mambembes são os que podem oferecer ao público a "encenação" do filme.

Quem seria o inimigo do teatro hoje? A televisão?

Eu não acredito em inimigos de fora. Eu penso que o inimigo do teatro é o próprio artista de teatro. Diz-se que o problema é o público, só que cada vez mais os artistas se afastam do seu público. Eu credito esse afastamento a uma coisa bastante perversa, que foi o posicionamento de certos artistas em relação às amarras de algumas leis de incentivo. O que acontecia nos anos 80 – e ainda acontece – é que uma determinada lei beneficiava um diretor de teatro, que escolhia o texto de um dramaturgo e contratava os atores que queria. A peça, montada, tinha de cumprir, por exemplo, 60 apresentações – em geral subsidiadas. Só que acabava nisso, acabava o interesse em continuar com o espetáculo. O interesse maior era conseguir outro financiamento. É um mecanismo perverso, sem continuidade, que ajudou a afastar o público.

Você está dizendo que, na necessidade ou ânsia de garantir sua sobrevivência, o artista relegou o público a um segundo plano?

Sim, a questão do afastamento do público está muito ligada a esse fato.

Shakespeare dizia que o autor deveria escrever com o terceiro olho, voltado ao público.

FOTOS GUTO MUNIZ/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Sim, e o público do nosso tempo tem sido excluído. O teatro não se dá só na sala de ensaio, nem só no palco. O teatro se dá na relação com o público.

E qual a saída se o artista de teatro quiser sobreviver da sua arte?

Quem faz teatro deveria fazer uma revisão urgente sobre por que e para que ele quer o público. Ele tem alguma coisa a dizer ao seu público ou enxerga-o apenas como um mero cifrão, um mero consumidor?

Como é que você vê a opção de muitos autores de teatro que foram para a TV? Não foram as ingerências da eterna crise do teatro?

Não, fundamentalmente acho que foi menos a atração que a TV exercia sobre os autores de teatro e muito mais a censura que grassou na década de 70. Aquele pessoal todo foi deixando o teatro porque não conseguia trabalhar. Autores não podiam montar suas peças, mas tinham de sobreviver de alguma forma. A censura em véspera de estréia proibia a peça e o dramaturgo não tinha como sobreviver. A TV apresentou-se como saída.

Pela própria função do teatro...

Pela função contestatória que é própria do teatro. Até o Plínio Marcos tentou ir para a TV, só que a TV não quis o Plínio Marcos (*risos*). Acho que o Plínio não se enquadraria mesmo no esquema. Agora, claro que há autores de teatro que vão para a TV por vocação. E tem gente de televisão e cinema que também vai para o teatro. Não vejo isso como um problema.

Nunca lhe passou pela cabeça ser novelista, por exemplo?

Nunca tive vontade. Acho o teatro mais tranqüilo. Eu não suportaria, por exemplo, que um personagem meu fosse cortado por questões de ibope. O que é diferente no teatro. Corta-se uma cena ou mesmo um personagem em função de um todo, de uma arquitetura que possibilitará a melhor comunicação com o público.

Mas sua relação com o cinema está se estreitando.

Do cinema eu gosto muito. Depois de *Kenoma* (1998), escrevi o segundo roteiro para a diretora Eliane Caffé, *Os Narradores do Vale de Javé*, que está entrando em fase de produção, na Chapada Diamantina.

Você escreveu uma vez que abandonou as histórias que se passavam num dia profano e limitado para mergulhar no universo mítico, sagrado. Em que momento se deu essa ruptura?

Eu não sei se foi uma ruptura na obra ou uma ruptura como artista, a tomada de consciência de que isso era fundamental. Talvez antes eu tivesse alguns elementos disso, mas não tinha consciência nenhuma. Aconteceu em vários momentos de *Bella Ciao*, por exemplo; mas só fui tomando consciência de que o teatro é fundamentalmente a arte do encontro. O público não vai ao teatro para assistir simplesmente a uma história. O público vai ao teatro para participar de um momento coletivo, de uma experiência viva e sagrada. O "aqui e agora" é o elemento indissociável do fazer teatral. Se tirar isso do teatro, você perde o teatro. E isso nem sempre vem sendo contemplado pelo artista.

Os anos 50 foram soberbos em revelar uma dramaturgia nativa, com Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri e Jorge Andrade, só para citar alguns. Mas depois de 70, com as criações coletivas, e os anos 80, com o aparecimento do diretor-autor, o dramaturgo parece ter perdido parte de sua identidade. Que análise você faz da dramaturgia dos anos 90?

Não acredito no surgimento de uns poucos representando a nova dramaturgia, como foi na década de 50. O fazer teatral está se multiplicando de várias formas e em várias partes do país. Acabou essa história da produção estar só no eixo Rio-São Paulo; ele ficou pequeno para o tamanho do Brasil. A gente assiste a espetáculos que não passam por esse eixo e que são de altíssima qualidade.

Qual o conselho que o senhor daria aos novos dramaturgos?

Que saiam de si mesmos, saiam dessa zona segura que forma seu próprio discurso. Que voltem a reconhecer o outro como um ser humano, um igual. Foi isso que Plínio Marcos, que Tchekhov fizeram, cada qual na sua época. (*pausa*) Mas quer que eu diga sinceramente? A gente está precisando de um verdadeiro banho de sociedade brasileira! ■

Onde e Quando

Um Trem Chamado Desejo, texto de Luís Alberto Abreu. Direção de Chico Pelúcio. Com Antônio Edson, Arildo Barros, Beto Franco, Eduardo Moreira, Fernanda Vianna, Inês Peixoto, Lydia Del Picchia, entre outros. Teatro Sesc Anchieta – (rua dr. Vila Nova, 245, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/ 234-3003. Do dia 10 de agosto a 2 de setembro. Sexta e sábado, 21h; domingo, 20h. R$ 7,50 a R$ 20

NOTAS

Elegia tropical

Criação de Pina Bausch inspirada no Brasil supera a dureza e as formalidades européias com uma profissão de fé na dança. Por Norbert Servos, de Wuppertal

Chega a São Paulo no fim deste mês a coreografia que Pina Bausch criou tendo o Brasil como tema, baseada na pesquisa feita no ano passado quando ela esteve no país para a apresentação da peça *Masurca Fogo*. Exibida pela primeira vez em maio, em Wuppertal, na Alemanha, a peça – ainda sem título até o fechamento desta edição – foi bem recebida pelo público e recebeu elogios da crítica local. Na estréia, a primeira surpresa já veio do próprio palco. Ao começar o espetáculo, o espectador vê uma despretensiosa pista de dança ladeada por três subdivisões, formando um semicírculo. Tudo é branco. E não há mais nada além disso.

Mas esse cenário de Peter Pabst, genial em sua eficiente simplicidade, é depositário de um segredo: repentinamente, a natureza brota por todos os lados em projeções de vídeo. Chão e paredes são inundados por luminosas imagens de palmeiras ondulando suavemente ao sabor do vento. É como se o espectador estivesse em uma praia, imerso em doces devaneios. A atmosfera que se cria é a de um agradável e sereno clima de férias, num lugar belo demais para ser verdadeiro.

Realmente, é um começo dos mais agradáveis. Mas eis que uma dançarina entra em cena para descascar, prazerosamente, uma laranja, a qual chupará ruidosamente. Um colega aponta-lhe um microfone para que os sons da laranja devorada sejam devidamente amplificados. Entre gemidos de satisfação, ela conta a história de como despertou dolorosamente de um sonho, para logo em seguida ver sobre si um céu maravilhosamente estrelado. Uma inusitada visão das coisas – um convite para ver o mundo por uma nova perspectiva. Afinal, quem sabe se o que chamamos de realidade não passa de um sonho ruim, do qual precisaríamos simplesmente acordar para redescobrir o mundo em toda a sua beleza?

Em seguida, outra dançarina invade o palmeiral girando a cabeça e jogando os cabelos, se perdendo e se reencontrando com os braços cruzados, numa dança típica de Pina Bausch. Dois homens a suspendem e giram em espiral até o chão, permanecem deitados por instantes, para depois rolarem para os lados e se levantarem com movimentos precisos de pernas. Outros homens se juntam ao duo até que a dança novamente se desenvolva em pé. Mulheres em reluzentes e coloridos vestidos longos se juntam ao resto dos dançarinos, ampliando a cena para uma furiosa dança grupal. Agora, os projetores exibem as imagens de um grupo de percussão, cujos integrantes fazem movimentos ritmados pelas batidas. Subitamente, os dançarinos de Pina Bausch, com uma coreografia marcada por movimentos circulares, iniciam um peculiar diálogo com os movimentos precisos, quase matemáticos, dos músicos. São duas danças distintas que se sobrepõem. Duas energias que se combinam da melhor maneira possível, numa exortação mútua, cada uma contribuindo a seu modo para potencializar ainda mais o ritmo contagiante que vai num crescendo.

Havia muito tempo que Pina Bausch não iniciava uma peça professando de maneira tão vigorosa sua fé na dança. É desse modo que ela nos surpreende mais uma vez. Pois quem imaginaria que precisamente a ex-*enfant terrible* da cena alemã de dança, tão falada por conta de seu severo minimalismo, fosse capaz de reiniciar seu trabalho com tanto prazer, em uma coreografia tão viva e exuberante? O fato é que essa nova criação de Pina Bausch não deve ser vista como mais um registro na tradição do clássico Tanztheater, mas sim como uma coreografia pura, uma vez que esta peça obedece apenas às leis de condensação e liberação de energias. E se alguém se sentir enfeitiçado pela magia desse espetáculo, saiba que isso está inteiramente de acordo com os propósitos da autora.

Onde e Quando

Tanztheater Wuppertal. De 31 de agosto a 3 de setembro (sex., sáb e seg., às 21h, dom., às 18h), no Teatro Alfa (rua Bento Branco de Andrade Filho, 722, São Paulo, SP, tel. 0800-558191). R$ 40 a R$ 150

Na página oposta, cena da coreografia apresentada em Wuppertal pela primeira vez; à esquerda, o palco com o cenário de Peter Pabst, que, por meio de projeções de vídeo, exibe várias paisagens em um *timing* perfeito

FOTOS JOCHEN VIEHOFF

Mas ainda não é tudo, pois os momentos de perigo continuam, a exemplo de quando um par atravessa o palco em feroz cena de perseguição, rolando pelo chão por um breve momento. Ou quando dois homens lançam um bastão para o ar e uma mulher, perdida em meio ao arriscado jogo, é protegida sendo lançada ao chão. Esses momentos são harmoniosamente integrados nas seqüências rápidas de imagens, são situações que surgem como momentos de intensas paixões – como se por instantes o fluxo do tempo fosse interrompido por faíscas de energia, para logo em seguida voltar a um estado de harmonia e confiança. É nesse contexto que está o espaço possível para uma terna e tímida aproximação. Mas o que se vê são apenas um homem e uma mulher, em cintilantes roupas de gala, trocando, a uma grande distância, um acanhado olhar de flerte.

Já faz tempo que as convenções deixaram de ser algo digno de preocupação para Pina Bausch. Ela as trata com jocosa desenvoltura, como quando dois homens deitados, de braços abertos, se cumprimentam num clima de formalidade; ou quando duas mulheres, que se julgam grandes damas, ensaiam e avaliam, afetadamente, diferentes formas de cumprimentos. Todos eles já foram amolecidos pelo calor tropical. E quando as paredes sobem, surge a exuberante vegetação de uma floresta, a qual parece querer penetrar todo o espaço, acabando com toda e qualquer agitação à sua volta. O máximo que sobra é o rugido de um animal selvagem, que talvez na tranqüilidade da noite venha a despertar uma mulher de seu sono intranqüilo. De resto, há o coquetel da nata da sociedade, que, entre carnudas e verdes folhagens, serve luminosos drinques.

A dureza e formalidade européias foram claramente vencidas pelo clima quente do Brasil. E não há nada de novo no front da guerra dos sexos. Mas, mesmo assim, Pina Bausch não deixa de soltar seu laivo de ironia quando coloca um homem a perseguir sua amada com um punhado de diminutivos. A vida, ela parece querer nos dizer, é como uma viagem, na qual estar em movimento, apreendendo o mundo com todos os nossos sentidos, já é uma forma de felicidade.

As projeções de vídeo de Peter Pabst, competentes na suave maneira como se passa de uma imagem para outra sem cortes abruptos, acompanham com um *timing* perfeito essas incursões por tantas paisagens. Raras vezes, também, o figurinista Mario Cito conseguiu desenvolver tão a contento sua refinada dramaturgia das cores. Na brancura e simplicidade ascéticas do palco, seus magníficos figurinos destacam-se de maneira impressionante. A companhia, que tem muitos novos dançarinos, apresenta-se de maneira homogênea e com grande poder dramático, num equilíbrio que, propositalmente, não acentua nenhum dançarino em especial.

Prazerosamente, ao final do espetáculo, os bailarinos se entregam a um jogo aquático, molhando-se mutuamente e construindo, sob um entusiasmo geral, um túnel de água. São puros exageros de uma alegria à flor da pele. Apressadamente, eles trazem mesas para o palco, sob as quais se sentam girando. Agora, o palco está vazio. E tudo poderia começar de novo, pois o tempo é infinito para o Tanztheater de Pina Bausch, que advoga a favor de uma vida que merece ser usufruída em toda sua plenitude, sem restrições, aqui e agora. Às vezes, o teatro também pode ser isso: uma amostra fugaz do que a vida poderia ser.

Bach com Arnaldo Antunes

O Corpo inicia temporada deste ano reunindo coreografia de 1996 à mais recente criação da companhia mineira

Enquanto começam a dar os primeiros passos da nova coreografia com trilha de Tom Zé prevista para 2002, os mineiros do Grupo Corpo iniciam a turnê brasileira deste ano no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (pça. Floriano Peixoto, s/n, tel. 0++/21/2544-2900) reunindo no mesmo palco coreografias com músicas de J. S. Bach e Arnaldo Antunes, respectivamente nas montagens *Bach* e *O Corpo*, a primeira com releitura de Marco Antônio Guimarães. "Continuamos investindo em misturar num mesmo programa a obra mais nova do repertório com outra antiga. E de todas que dançamos recentemente, *Bach* era a que nunca mais tinha sido remontada. É um casamento interessante", diz Paulo Pederneiras, diretor artístico da companhia.

Abaixo, os bailarinos em *Bach*: novos planos cênicos

Bach teve estréia durante a Bienal de Dança de Lyon de 1996, que homenageou o Brasil, numa época em que a companhia mineira era residente na Maison de la Danse da cidade. A coreografia de Rodrigo Pederneiras, que mostra uma diluição de danças bem brasileiras – de valsas a cirandas –, brinca também com novos planos de cena: tubos metálicos caem do teto e por eles os bailarinos escorrem, como se estivessem caindo do céu. Já em *O Corpo*, embalados pela pesquisa sonora contemporânea de Antunes, os bailarinos dançam sua coreografia mais urbana, mas num plano cênico mais tradicional.

As apresentações no Rio acontecem nos dias 8, 9 e 10 (20h30), 11 (21h) e 12 (17h), com preços que variam de R$ 20 a R$ 50. Depois, a companhia passa pelo Teatro Alfa, em São Paulo (rua Bento Branco de Andrade Filho, 722, Santo Amaro, tel. 0++/11/5693-4000), entre os dias 16 e 20 (R$ 40 a R$ 60), seguindo depois para Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, Brasília e Alemanha. – ADRIANA PAVLOVA

Górki e a história

Vassah – A Dama de Ferro, com Ittala Nandi, promove a reunião virtual dos grandes nomes do Oficina

Depois da temporada do ano passado no Rio de Janeiro, chega neste dia 3 a São Paulo *Vassah – A Dama de Ferro*, peça do dramaturgo russo Máximo Górki produzida por Ittala Nandi, que também interpreta o papel-título. A grande diferença dessa vez é que o espetáculo, dirigido por Alexandre de Mello, reúne quase todo o núcleo original do Teatro Oficina, com a inclusão no elenco, entre outros, de Renato Borghi e Fernando Peixoto, este último também um dos responsáveis pela tradução do texto, ao lado de outro grande nome que colaborou com o grupo, Eugênio Kusnet.

À esq., a atriz Ittala Nandi em cena: teatro clássico

Ittala Nandi diz que o reforço no elenco atende ao próprio desejo de Górki, que queria atores mais velhos: "O desafio da peça é que ela exige, mesmo nos personagens de cenas mais curtas, atores de primeiro time". José Celso Martinez Corrêa é o marido de Vassah, Gelenov, que é encontrado morto após ser acusado de estupro. Mas José Celso não está no palco: sua cena, de 12 minutos, foi gravada em vídeo por Dib Luft, e é projetada diretamente no cenário de Helio Eichebauer, o mesmo de *O Rei da Vela*. Fora isso, "é um teatro clássico *comme il faut*, o que é muito mais difícil de fazer", diz Ittala. A peça, classificada por ela como uma "comédia dramática", conta a história da desestruturação de uma família da alta burguesia moscovita, em 1908, durante os anos que marcaram a decadência do regime czarista na Rússia – entre o "Grande Ensaio" de 1905 e a Revolução de 1917.

Vassah fica em São Paulo até o dia 23 de setembro, no Teatro Sérgio Cardoso (rua Rui Barbosa, 153, Bela Vista, SP, tel. 0++/11/288-0136). Quinta a sábado, às 21h, e domingo, às 18h. Preços: R$ 10 (quinta), R$ 20 (sexta e domingo) e R$ 25 (sábado). – ALMIR DE FREITAS

FOTOS JOSÉ LUIZ PEDERNEIRAS/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

POR LUIZ FERNANDO RAMOS

PERDIDOS ENTRE A RAZÃO E O DELÍRIO

Nervos de Deus ousa na plasticidade cênica, mas a interpretação desarticulada do texto cria um distanciamento improdutivo com o espectador

O discurso da loucura é velho conhecido das formas dramáticas. Desde os ritos primitivos, quando a ação dos participantes ensejava uma intensidade de êxtase, uma retórica de extremos, uma sintaxe de corpos retorcidos e nervos tensos, representar pode ser perder-se. Baseada no livro *Memórias de um Doente dos Nervos*, a peça *Nervos de Deus*, de Eugênia Thereza de Andrade, opta por tratar as palavras do juiz alemão Daniel Paul Schreber (1842-1911) quase como uma soma sonora de pensamentos agudos e indecifráveis proferidos por personagens que se apresentam como facetas do autor, mas que não chegam a se construir com nitidez.

Em seu texto, Schreber percorre caminhos tortuosos para convencer a Justiça de seu direito de ser responsável por seu destino, a despeito da condição de interno como doente mental. Se há uma agitação constante nos ritmos dessa retórica paranóica, perpassa-a também um fio de racionalidade que estabelece, no contraponto, uma dimensão poética interessantíssima. Mas a opção do espetáculo não foi pela sutileza da lucidez no desatino, e sim pela dispersão dos sentidos e pelo estabelecimento de uma linguagem plástica e corporal de rupturas e estilhaços. Em alguns casos, como a cena de abertura, em que se assume plenamente a linguagem quase que de expressionismo cênico, com ótimas soluções de simplicidade e precisão poética, essa alternativa da exacerbação é vitoriosa. Mas na maior parte do espetáculo chega a exasperar a dificuldade de comunicação que se estabelece em uma forma cênica arrebatada e um discurso que pretenderia chegar ao espectador na condição de coisa compreendida. Não que se torne incompreensível, mas a interpretação impostada e excessiva que colaborara nas partes plásticas embaça e se torna ruído a desperdiçar momentos de real encontro com a platéia.

O problema, criado por registros algumas vezes incompatíveis, pode ser mais bem situado nas soluções de dramaturgia e interpretação. Não há a preocupação de contar a história de Schreber, mas de evocá-la, ilustrá-la ou tomá-la como pretexto. Esse abandono não é compensado por uma narrativa suficientemente clara a ponto de prender o espectador, e ele se distancia, não penetra na alma do personagem que se está dissecando. Assim, a interpretação colabora para um distanciamento improdutivo, na medida em que derrama as falas numa modulação monocórdia de gritos e exaltações. Apesar de ser compatível com a condição do sofrimento mental, a hiperatividade dos atores prejudica suas presenças cênicas. Entre eles, a que aproveita melhor a direção proposta é Maíra de Andrade, talvez pela graça e pelo domínio com que realiza a partitura de ações físicas desenhada no pequeno espaço do Jogo Estúdio.

Acima, Maíra de Andrade e Cássio Brasil em cena: ruptura e estilhaços no discurso da loucura

A iniciativa de Eugênia Thereza de Andrade de abrir seu espaço de ensaio, uma referência na pedagogia de atores em São Paulo, à apresentação pública e a coragem de assinar um espetáculo tão experimental merecem aplauso. Ela cria um teatro de bolso que sugere, em alguns momentos, cenas inspiradíssimas. E, evidentemente, as alternativas procuram dialogar com as formas contemporâneas. Infelizmente, contudo, o resultado projeta uma teatralidade anacrônica. A recente passagem de Robert Lepage por São Paulo – um exemplo de sobriedade interpretativa eficiente e inventividade radical – torna inevitável a comparação. No caso do canadense, a contemporaneidade vem menos pelas formas externas do que pela articulação, de maneira revolucionária, dos discursos racional e poético. *Nervos de Deus* os desarticula e se perde nessa operação.

Nervos de Deus, texto e direção de Eugênia Thereza de Andrade. Peça baseada no livro *Memórias de um Doente dos Nervos*, de Daniel Paul Schreber. Com Carlos Alberto Escher, Cássio Brasil, Jorge Luís e Maíra de Andrade. Jogo Estúdio (rua Inocêncio Unhate, 120, São Paulo, SP, 0++/11/3872-0492). Sexta e sábado, às 20h30; domingo, às 19h. R$ 15. Até o dia 30 de setembro

FOTO ANTONIO SAGGESE/DIVULGAÇÃO

EM CENA	**Medéia**, de Eurípides. Adaptado e dirigido por Antunes Filho. Com **Juliana Galdino** (*foto*), Kleber Caetano, Suzan Damasceno, Emerson Danesi, Lazara Seugling.	**Esperando Godot**, de Samuel Beckett. Direção de José Celso Martinez Corrêa. Com Selton Mello, Otávio Muller, Xando Graça, Fernando Alves Pinto e Darlan.
O ESPETÁCULO	Medéia, mulher de amor desmedido e espírito vingativo, trai o pai, sacrifica o irmão para preservar Jasão, que graças a ela consegue o Velocino de Ouro. Em Corinto, ele a abandona para se casar com a princesa do reino, que será morta juntamente com o pai por Medéia. Nem os filhos que Medéia teve com Jasão escapam de sua fúria.	Em um local indefinido, dois homens, Vladimir e Estragão, esperam interminavelmente pelo misterioso Godot, alternando sentimentos que vão da alegria à desesperança.
ONDE E QUANDO	Teatro do Sesc Belenzinho (rua Álvaro Ramos, 991, Belenzinho, São Paulo, SP, tel. 0++/11/6096-8143). 6ª, às 21h; sáb. e dom., às 19h. R$ 20 e R$ 10.	Teatro 2 do Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020). Até 23/9. De 4ª a dom., às 18h. R$ 10.
POR QUE IR	Representada pela primeira vez em 431 a.C., *Medéia* é uma obra emotiva no enredo básico (a vingança) e espetacular nos detalhes (os acontecimentos desencadeados). Juntamente com *Édipo Rei*, de Sófocles, atravessou milênios intacta no imaginário ocidental.	Porque é Beckett o inquietante poeta dramático da solidão, talvez sem cura, do homem contemporâneo.
PRESTE ATENÇÃO	Em como a abordagem de temas atuais (ecologia) e a atuação de um elenco jovem enriquecem, ou não, a obra. A recriação tradicional pode torná-la arqueológica, e intervenções atualizadoras podem acarretar a diluição de um clássico. Antunes prefere o risco.	Em como José Celso, em seu conhecido dialeto libertário, vai “desvoduzar” a peça. Aposta de risco para o bom elenco jovem e para os fiéis de Beckett.
PARA DESFRUTAR	O CD *Odes Gregas*, musicado pelo compositor Vangelis, conhecido por suas trilhas sonoras no cinema (*Carruagens de Fogo*, 1981), e interpretado pela excelente atriz Irene Papas (revelada no cinema em *Zorba, o Grego*, 1964). Disco importado, difícil, mas vale a procura.	Com a maioria de seus livros esgotados no Brasil, ainda é possível encontrar a biografia de Samuel Beckett, assinada pelo romancista, poeta e ensaísta francês Ludovic Janvier. *Beckett* (José Olympio, R$ 12,90) mistura habilmente os acontecimentos da vida do escritor com sua produção literária.

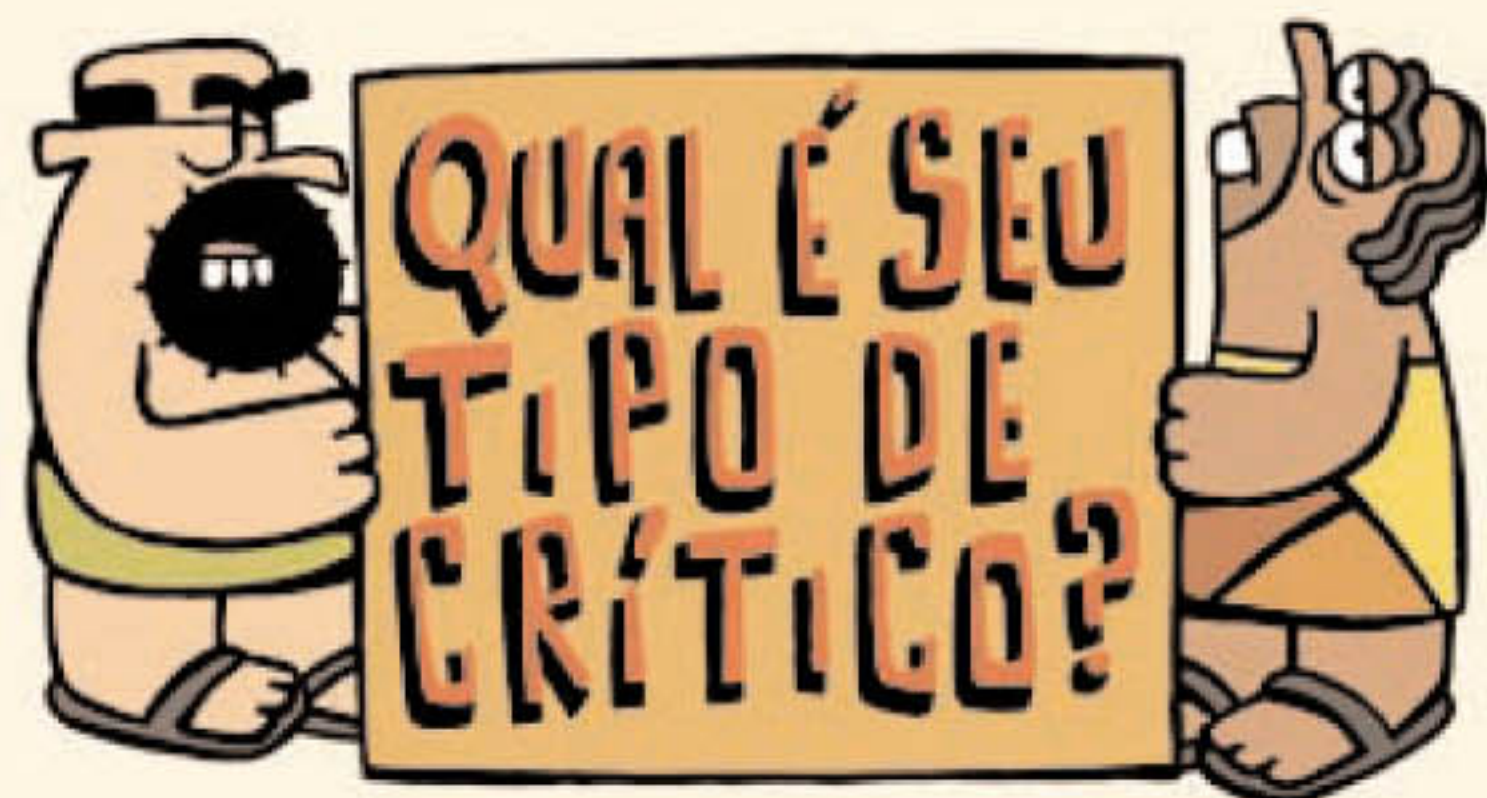
EM CENA	**Nostalgia**. Baseado no romance *América Púrpura*, de Rick Moody. Texto e Direção de Felipe Hirsch. Com Guilherme Weber, Erica Migon e Sutil Companhia de Teatro.	**Depois da Chuva**, de Sergi Belbel. Direção de Thierry Trémouroux. Com Leonardo Netto, Giovanna de Toni, Isabel Guerun, Lorena da Silva, Marta Nieto de Campos, Nina Morena, Pedro Brício e Maurício Grecco.
O ESPETÁCULO	Artur, o personagem principal da história, relembra um certo verão da década de 80. Ele volta à juventude, ao primeiro amor, à família, a seus heróis da ficção. Em meio à música pop dos anos 80, a trilha sonora da peça, Artur se imagina na companhia de Jacques Tati e Bernard Shaw.	Numa cidade não identificada, não chove há dois anos, e a seca começa a alterar o comportamento dos funcionários de uma multinacional. Eles se encontram na cobertura da empresa para conversar sobre sexo, amor e cotidiano.
ONDE E QUANDO	Teatro Popular do Sesi – Centro Cultural Fiesp (av. Paulista, 1.313, Cerqueira César, São Paulo, SP, tel. 0++/11/284-3639). Estréia no dia 24. De 5ª a sáb., às 20h; dom., às 20h. Retirar ingresso gratuito com uma hora de antecedência.	Sesc Rio Arte (av. Nossa Senhora de Copacabana, 360, Copacabana, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2549.9069). De 16 a 26, 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 10.
POR QUE IR	O diretor Felipe Hirsch e a Sutil Companhia de Teatro têm se destacado no cenário teatral graças a seus dois espetáculos mais recentes, *A Vida É Cheia de Som e Fúria* e *Memória da Água*. Hirsch tem fascínio por peças memorialistas e mantém a preferência temática nesta peça.	É a primeira montagem no Brasil de uma peça de Sergi Belbel. Considerado um dos mais importantes dramaturgos catalães contemporâneos, teve duas peças, *Carícias* e *Morir*, adaptadas para o cinema. Por sua vitalidade, humor rascante e inteligência, já foi comparado a Pedro Almodóvar.
PRESTE ATENÇÃO	No modo como a personalidade do herói se construiu. Na dualidade esquizofrênica entre mundo do real e ficção, o personagem chega a se comparar a Raskólnikov, personagem de *Crime e Castigo*, de Dostoiévski.	Em como o tom humorístico da montagem é lentamente substituído pela aridez emocional e pela falta de comunicação entre os personagens, transformando a cobertura do edifício em uma torre de fantasmas e suicidas em potencial.
PARA DESFRUTAR	Outros seres atormentados, mas dos anos 90 e viciados em heroína, estão em *Trainspotting*, de Luiz Furlanetto, com base em romance de Irvine Welsh, em cartaz no TBC (rua Major Diogo, 315, tel. 0++/11/3115-4622) a partir do dia 9. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. Preço a definir.	Do dia 3 ao 12, no mesmo teatro, o diretor francês Thierry Trémouroux encena *Aqui Jaz Marilyn Monroe 92-58-89*. A autora alemã Gerlind Reinshagen escreveu uma peça sobre as histórias que as pessoas criam a respeito de Marilyn e de suas próprias imagens.

EM CENA	**O Beijo no Asfalto**, de Nelson Rodrigues. Direção de Marcus Alvisi. Com **Alessandra Negrini, Marcelo Serrado** (*foto*), Tonico Pereira, Rogério Fróes, Fernanda Rodrigues e Duse Nacaratti.	**Verdades, Canalhas**. De Mário Viana. Direção de Hugo Possolo. Com o elenco da Companhia Provisório-Definitivo.
O ESPETÁCULO	Um homem é atropelado e, antes de morrer, pede um beijo ao desconhecido que o socorre. O fato, manipulado pela imprensa sensacionalista, desencadeia uma campanha difamatória contra o homem que teve apenas um gesto compassivo.	Um repórter pouco sério tenta inventar fatos verídicos com base em acontecimentos inexistentes. Os enredos foram extraídos de contos de Clarice Lispector, João do Rio, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Rubião e Gabriel García Márquez.
ONDE E QUANDO	Teatro Carlos Gomes (pça. Tiradentes, 19, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2232-8701). De 3/8 a 30/9. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 10 e R$ 15.	Tusp – Teatro da Universidade de São Paulo (rua Maria Antônia, 294, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/255-5538). 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 15.
POR QUE IR	Embora estudiosos de Nelson Rodrigues apontem exageros desmedidos na peça, o enredo tem um núcleo trágico que prende a atenção.	É o primeiro espetáculo da Cia Provisório-Definitivo, que reúne profissionais formados em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo e o líder do grupo Parlapatões, Patifes e Paspalhões (Possolo) em um espaço voltado para a experimentação teatral (Tusp).
PRESTE ATENÇÃO	Em como o autor descreve com conhecimento o jornalismo de escândalo. Ele viveu anos no meio, e parece ter um sentimento duplo de repúdio e atração por essa imprensa menor.	No estilo de Mário Viana, jornalista experiente que vem construindo uma dramaturgia na linha de humor crítico desde *Mistérios Gulosos e Um Chopes, Dois Pastel e Uma Porção de Bobagens*.
PARA DESFRUTAR	Em 1981, *O Beijo no Asfalto* foi levado ao cinema por Bruno Barreto, com Ney Latorraca, Christiane Torloni, Lídia Brondi, Oswaldo Loureiro e uma inesquecível atuação de Tarcísio Meira. Em vídeo.	Ainda no campo da literatura, *Pólvora e Poesia*, com texto de Alcides Nogueira, recria um período das relações entre os poetas Rimbaud e Verlaine. De 5ª a dom., às 18h, no Centro Cultural Banco do Brasil (rua Álvares Penteado, 112, Centro, tel. 0++/11/3113-3600). R$ 15.

EM CENA	**Vitor ou Vitória**. De Blake Edwards. Música de Henry Mancini. Direção de Jorge Takla. Com **Marília Pêra** (*foto*), Drica Moraes, Daniel Boaventura, Renato Rabelo, Ricardo Graça Melo, Wilson Santos.	**Eu Falo o Que Elas Querem Ouvir**. De **Mário Prata** (*foto*). Direção de Roberto Lage. Com Paulo Gorgulho, Javert Monteiro, Ângelo Paes Leme, Maria Clara Fernandes.
O ESPETÁCULO	Vitória, cantora inglesa dos anos 30, está mal na carreira, em Paris, quando um amigo a faz travestir-se de cantor de biografia atraente (seria um príncipe polonês exilado). A transformação dela em Vitor abre um divertido jogo de atrações equivocadas e belas músicas.	Deputado seqüestra diretor teatral para obrigá-lo a ensaiar um parente no papel de louco e assim escapar da condenação por estupro, o que prejudicaria o político. Uma prostituta participa da tramóia.
ONDE E QUANDO	Teatro Cultura Artística – Sala Esther Mesquita (rua Nestor Pestana, 196, Centro, tel. 0++/11/258-3344). Estréia no dia 17. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 18h. De R$ 30 a R$ 100.	Teatro Imprensa (rua Jaceguai, 400, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/239-4203). 6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 25 (6ª e dom.) e R$ 30 (sáb.).
POR QUE IR	O papel é perfeito para a exuberância sedutora de Marília Pêra, como atriz e cantora. Ela está bem acompanhada numa montagem que expressa a elegância teatral do diretor Jorge Takla.	Desde sua estréia em *Cordão Umbilical*, Mário Prata demonstrou talento para o humor (jornalismo, crônicas, TV e teatro), embora tenha em seu histórico uma peça política ousada (*Fábrica de Chocolate*). É um escritor de grande público de volta ao palco depois de quase 18 anos.
PRESTE ATENÇÃO	Em como a ambigüidade sexual é tratada com bom humor. Nenhuma tese especial a não ser o ridículo da intolerância. A peça é uma provocação manhosa e leve à idéia de sexo bem-comportado.	No toque de nostalgia da província que abranda o lado mais rude, ou escrachado, do que escreve Prata, mineiro de nascimento, criado no interior de São Paulo. É um equilíbrio sutil e incerto, com destemperos e momentos altos.
PARA DESFRUTAR	A história rendeu um filme inesquecível e de mesmo nome com Julie Andrews. Dirigido por Blake Edwards, e produzido em 1982, tem ainda no elenco James Garner e Lesley Ann Warren. Disponível em vídeo.	Prata freqüenta o bar Balcão (rua Dr. Mello Alves, 150, Jd. Paulista, tel. 0++/11/3088-4630, aberto diariamente das 18h à 1h), onde, com simulada timidez, concede autógrafos. Programa para depois do espetáculo.

EM CENA	**Kuo-Kuang Chinese Opera**	**Balé do Teatro Stanislavsky de Moscou**
O ESPETÁCULO	A companhia chinesa Kuo-Kuang Chinese Opera apresenta o gênero de teatro chinês, a Ópera de Pequim, em que se integram teatro, dança, canto e música executada ao vivo. No programa estão *O Rei dos Macacos* e *A Lenda da Serpente Branca*.	O grupo exibe duas peças de seu repertório: **Baile das Desilusões** (*foto*), do diretor da companhia, Dmitry Briantsev, com música de Chopin, e *Nove Tangos e Bach*, balé neoclássico moderno também de Briantsev, com música de Astor Piazzola e J. S. Bach.
ONDE E QUANDO	Teatro Alfa (rua Bento Branco de Andrade Filho, 722, Santo Amaro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5693-4000). Do dia 23 ao 26. 5ª a sáb., às 21h; dom., às 18h. De R$ 40 a R$ 100.	Teatro da Faap (rua Alagoas, 903, Pacaembu, 903, tel. 0++/11/3662-1662). Do dia 10 ao 12; e do dia 16 ao 19. 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 50.
POR QUE IR	Formado em 1995, o Kuo-Kuang Chinese Opera é o principal grupo de Ópera de Pequim de Taiwan. A companhia sempre convida libretistas da ilha para criar novas óperas com base em lendas e na literatura de Taiwan, diversificando o próprio repertório e enriquecendo o gênero.	Oriundo de um país de companhias centenárias, que têm seu forte na dança clássica, o Balé Stanislavsky mantém a mesma tradição e oferece a oportunidade de conferir uma vertente mais moderna.
PRESTE ATENÇÃO	Na inovação que o grupo desenvolve em suas apresentações ao diversificar o estilo da performance de seus espetáculos, sempre baseados em conceitos tradicionais, mas integrados a tendências contemporâneas.	Na variedade de estilos das coreografias de Dmitry Briantsev, que imprime em suas criações uma grande variedade temática e de gêneros, usando elementos de dança contemporânea.
PARA DESFRUTAR	Uma companhia tradicional no Brasil é A Cisne Negro Cia. de Dança, que apresenta a estréia nacional de seu novo espetáculo, *Em Caso de...*, no Teatro Municipal de São Paulo (0++/11/223-3022) nos dias 31/8 e 1º/9. De R$ 2 a R$ 15.	No mesmo teatro, Sandro Borelli e o Grupo F. A. R. 15 apresentam *Sr. Dos Anjos – O Lamento das Coisas*. Baseado na obra do poeta Augusto dos Anjos, o espetáculo combina teatro e dança e fica em cartaz do dia 2 ao 5. 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 10 e R$ 5.

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO MEDÉIA/EMIDIO LUISI / MÁRIO PRATA/FERNANDO MORAIS

UMBERTO ECO
E
GILBERTO GIDELEUZE
RESPONDEM

CRÍTICO	COMO IDENTIFICAR	PRÓS/CONTRAS	PRESTE ATENÇÃO	POR QUE LER
MAL-HUMORADO	99% DE SUAS CRÍTICAS USAM OS TERMOS "INGÊNUO" E "CANSATIVO"	• NÃO SE DEIXA ENGANAR FACILMENTE • PARECE SUA MULHER COM TPM	NA BABINHA ESCORRENDO NO CANTO DA BOCA	É UM ESTILO SEMPRE EM ALTA
SARRISTA	ESTÁ SEMPRE CHAMANDO ALGUÉM DE RIDÍCULO	• SARCASMO, BOM HUMOR, CINISMO • VIRA E MEXE ELE FALA UMA BESTEIRA	NO COPINHO DE UÍSQUE NA MÃO DIREITA	RENDE ALGUMAS RISADINHAS
DELIRANTE	USO ABUSIVO DE METÁFORAS E ADJETIVAÇÕES FORÇADAS	• SENSÍVEL, ESFORÇADO • TALVEZ ELE DEVESSE SE MASTURBAR DE OUTRA FORMA	NOS PÊLOS DA PALMA DA MÃO	É MELHOR DO QUE INJEÇÃO NA TESTA
SECO	NUNCA USOU UM PONTO DE INTERROGAÇÃO	• CONVICTO DE SUAS POSIÇÕES • CONVICTO DEMAIS	NO REI NA BARRIGA	TEM SEMPRE UMA OU DUAS CITAÇÕES ÚTEIS DE HEIDEGGER
PUTO	"ESTAMOS CERCADOS POR DEBILÓIDES"	• METADE DE SUAS CRÍTICAS É BARRADA PELO EDITOR • A OUTRA METADE É PUBLICADA	NO SEU TIQUE NERVOSO	ELE É BEM MELHOR DO QUE O MAL-HUMORADO

C A C O G A L H A R D O